

الهشيم

أمر

الخليفة المستغيث بالله رجال شرطته بإحضار ابن سكرة في أسرع وقت، فيأخذ رجال الشرطة إلى تلبية الأمر تَوْأً، ويحتوا عن ابن سكرة في كل مكان من دون أن يعثروا عليه، وأوشكو أن يقتطوا ويعودوا إلى الخليفة مخذولين غففين لولا أن دراسة متأنية لإحدى الصور التي التقطتها الأفيار الصناعية كشفت لهم مكان ابن سكرة، فإذا هو مستسلم للنوم العميق في حقل تحت أغصان شجرة، وبقربه حمار من نوع غير مأروف ولا يشبه الحميز الأخرى، فسارع رجال الشرطة إلى القبض على ابن سكرة قبل أن يصحو من نومه ويلوذ بالفرار، فصاح ابن سكرة محتجاً مستكراً، ولكنه لم يجد أذنًا تنصت له، واقتيد على عجل إلى الخليفة ليمثل أمامه مكبلاً بالأغلال، فضحك الخليفة، وقال لرجال شرطته بصوت مرح معاتب: «ما هذا؟ طلبت إليكم إحضاره ولم أطلب اعتقاله».

وأمر الخليفة بتحرير ابن سكرة من أغلاله، وقال له: «لا تزعل يا ابن سكرة. أنت دائماً موضع احترامنا وتقديرنا». قال ابن سكرة: «كنت واثقاً بأن الأمور ستصحح لاني أحرص دائماً على ألا أفعل ما يسوغ اعتقالني وإهانتي».

قال الخليفة: «أنت تعرف يا ابن سكرة أننا لم ننصر يوماً في تقديرك خصوصاً بعد أن تبث عن نظم الشعر الماجن

المجاني غير المؤدب».

فقال ابن سكرة: «ينبغي لي أن اعترف بأن كل الفضل في توبيي يرجع إلى مدير الشرطة الرجل المثقف الذي ناقشني ذات ليلة وأقنعني بالحسن بخطأ ما كتبه، وكان الحق يقال ذا حجج قوية قادرة على الإقناع السريع، ولم أجد مفرأ من إعلان توبيي أمامه والتكرار لكل ما كتبه بوصفه نزوة حمقاء من نزوات أبله الشباب وأجياً من الله وعباده العفو والمغفرة وحسن الختام».

قال الخليفة: «ولم تكن من المرائين المخادعين، وتبت حقاً التوبة الصدوق، وخصصت كل أوقاتك للشأمل والدرس والبحث حتى نبغت في ميدان الاختراع، واخترعت الكهرباء، فكافأناك حتى صرت أغنى رجل في البلاد، واخترعت الطائرة، فأمرنا بإطلاق اسمك على أهم شارع، واخترعت دواء لوهم الشيوخ، فأمرى لا شغل للشيوخ إلا التنبه بك والإشادة بعلمك وفضلك، واخترعت المجلات التي تعنى بنشر الأخبار الاجتماعية، فأصبحت صفحاتها خير دليل إلى ما يجنى في المنازل من نساء فائتات مجهولات، وصارت سيرة حياتك تدرس في المدارس والجامعات».

فقال ابن سكرة: «واخترت أيضاً كرة عجوة من المطاط، تركلها الأقدام وتنطحها الرؤوس ولا تمسها الأيدي، فشاعت في أرجاء الأرض وانتشرت، وعجزت أكبر العقول



علف، بينما الحمار الذي صنعته لا يحتاج إلى أي علف، ولا ينهي إلا حين يؤمر».

قال الخليفة: «أنت يا ابن سكرة تضع وقتك وعلمك في ما لا يجدي».

فقال ابن سكرة: «إنما الأعمال بالنيات».

قال الخليفة: «من يخترع حماراً ليس من العسير عليه أن يخترع إنساناً».

فقال ابن سكرة: «ولكن البلاد تشكو من كثرة السكان».

قال الخليفة: «ولكن البلاد تشكو من قلة السكان غير المشعين الواعين المخلصين المحبين المطيعين لأولي أمرهم».

فقال ابن سكرة: «إذا نجحت في اختراع ما اقترحت عليّ، فحقن الهواء سيفقد، ولن تقوى الأرض على حمل ما يدب فوقها».

قال الخليفة: «كل داء له دواء. أنسيت أنك حين تشتري جورباً جديداً تبادر إلى التخلص من الجورب العتيق؟ لا تقلق يا ابن سكرة، وأفعل ما هو مطلوب منك، وسأفعل ما هو مطلوب مني».

فقال ابن سكرة: «ليس لي سوى أن أحاول، فليما النجاح، وإما الإخفاق».

ولم يوفق ابن سكرة في اختراع ما هو مطلوب منه ومات مغموماً مقهوراً مدحوراً، ولكن الخليفة المستغيث بالله لم يتوقف عن التخلص من الجوارب العتيقة. □

عن تأويل تأثيرها ودحر عبيها وأنصارها ومشجعيها».

قال الخليفة: «لا وجود في البلاد كلها لمن لا يقتر بسوغك ونجاحك في اختراع كل ما هو مفيد ونافع».

فقال ابن سكرة: «وكل ما اخترعته ليس سوى جزء بسيط من واجبي تجاه قومي وأهلي».

قال الخليفة: «وأمهل أن تبقى مواظباً على هذا النجح السوي».

فقال ابن سكرة: «لم يبق لي من العمر سوى القليل القليل، ولكني سأخصصه لابتكار كل جديد».

قال الخليفة: «ما تقول له الآن يخالف بعض ما ترامي إليّ من أنباء تزعم أنك تحاول أن تخترع حماراً».

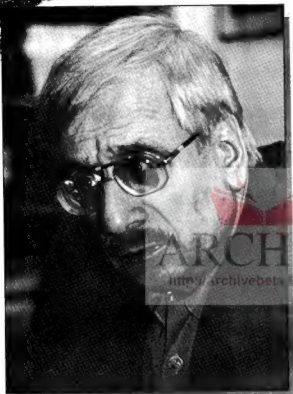
فقال ابن سكرة: «وتلك الأنباء ليست بالكاذبة، ولكنها ناقصة لأنني وفقت في الاختراع، وصنعت حماراً لا مثيل له».

قال الخليفة مستنكراً: «حمار؟!».

فقال ابن سكرة: «حمار لا يموت، صنعته من مادة سرية ابتكرتها، لا هي خشب ولا هي حديد ولا هي فولاذ، وتكفل له ألا يصاب بأيّ عطب أو تلف أو اهتراء بينما بقية الحمر لها عمر محدد وتنفق بعده».

قال الخليفة: «أعود بالله من الحمير! من قال لك إن البلاد تحتاج إلى حمر جديدة؟ ألا تعلم أن الحمير توشك أن تصبح أكثر عدداً من الناس؟!».

فقال ابن سكرة: «ولكن كل الحمير تحتاج يومياً إلى



» حَدَاد

في وطن الفخار»

محمد الشاويط





إنه

الحمداد. مرة يعطرق الصلابة الحرساء، فتنبس أزهار الجمر. ومروراً يحيط على بحر اللغة، فتخرج عرائس النار إلى زفافها المرطوق.

ثمة شوارع وأزقة وأبنية وأسطح تفتتح على تشاعدها الدخولية. وفي الوسطية في وضع النهار أو عتمة الليل، يرقص الكائن والمثل للمهان، من الجوع والألم والفقر والغضب على إيقاع التعاويذ والشتائم واللعنات.

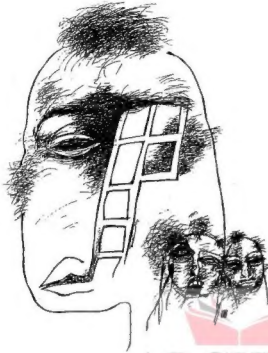
إنها الصيغة والتأمرية الدائمة الاقتراح على القصة العربية. وذكروا تاسر ما زال، ولما يقارب نصف قرن من الزمن، يضيغ للآداب العربي نسيجاً خاصاً من الكتابة القصصية. وهو بقدر ما كان متمرداً وقاسياً وضارياً، بقدر ما مضى بعيداً في الاحتراف الفني. حتى ليبدو وكأنه قد تمكن من حبس العاصفة ضمن وإطاره.

إنه لمن المدهش، أن نرى الأدب العربي اليوم، خاصة في فن القصة والرواية، لا تحده مدرسة ولا تعينه جهة ولا تأسره أساليب أو أشكال. ففي غمرة البحث نجد أنفسنا ضالعين في وصف هذا الصخب الذي يتجسد في آلاف الألوان والأشكال الإبداعية والتعبيرية، وفي عدد لا متناهي من الخيارات الفنية سرداً وإنشاء وتركيباً.

كل هذا مدهش حقاً، حينما نتبته فجأة، أنه تحقق في زمن قياسي لا يتعدى الخمسة عقود. وكان في طليعة هذه العقود أفراد قلائل، لم يكونوا رواداً بالمعنى الرائج للكلمة، بل مؤسسين وبائدين. ومن بداياتهم، من بذورهم وعناصرهم، تسامت نباتات متنوعة ومتشعبة وهائلة التعدد. ولئن كان ذكرها تاسر في هذا السياق، أحد المؤسسين «اللهمونين» الذين نثروا إمكانات القصة على الجميع في مثالات رائعة، فإن نتاجه يستعداد دوماً، ويحضر كذلك في كل جلد فعلي حول «فنية» القصة العربية المعاصرة. ولذا فإن حضوره اليوم ليس من قبيل التذكور، بقدر ما هو استمرار لتفانيه يدور رهاً ويعمق حول مستقبل الكتابة الأدبية العربية وجهوزيتها، لمشاركة العالم في تحقيق حداثة الإنسان.

والناقد، وبخاصة صدور مجموعته القصصية الكاملة (ربيع في الرماد - دمشق الحرائق - النمرور في اليوم العاشر - الرعد - سهيل الجواد الأبيض - نداء نوح) تخصص هذا العدد بكاماله لذكرها تاسر أحد أكثر الأعلام مدعاة للحرية والجلد والقلق والتساؤل. مساهمة منها في معاينة وقراءة ومواكبة هذا الإرث الذي جدد نفسه في زمن يعز فيه التجديد والابتكار.

إبراهيم الجرادى
كاتب من سورية



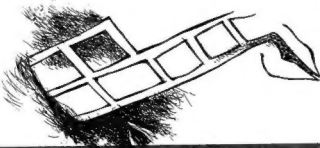
هو

من يستحق ما قبل عن سواء.
كانت المشاعر عبيد نفعها لمأثم
جديدة، والفوس مثلها، عبي مشاعرها
لأوازنة «جديدة»، لدم عربي آخر،
سيدر كالماء، حل لغوم صحراء عربية، في أرض عربية
ثانية!

كان ذلك العام ١٩٦٩ - قبله أو بعده، لا هم! - حين
جئت من أماكن متفرقة، متسلحين بالحلم والوهم، مضطربين،
بفعل قلبي جاء من ميمنة الكتابة، شاباً، مدفوعين بحساسة
مربكة، نحو الشعارات المفقودة في برائح العرب الروامين!
الحرية، والعدالة، والتقدم! وكان بعضنا قد نشر شيئاً من
موهبت، هنا أو هناك، وجاء ليلقي، يسيبها، معونة المدفع في
واقع أدبي مضطرب، أخذ يتململ نتيجة انفتاح اللغة على
أساليبها التي لا تتحدد كثيراً على الظاهر، والتساورت،
والفالق.

كانت تلك سنوات البغاة النارية الجسورة.
وكانت المدينة تلك، محطة الشعب الأخيرة: دمشق.
وكان كل منا، ويفعل المهزومة، التي خلخلت القيم،
والأخلاق، والقناعات، ودمرت اليقين، بتعلق، بشكل أو
بآخر، بسلوكية إبداعية متداولة. وكان زكريا تافر^(١) ومحمد
المنصوط، اسمين لإسهام كبير، يمثل مشهداً لإدانة إبداعية
كبيرة، لم تكن لتكفي بتهديم قيم المزعمة، بل حاولت تقويض
أركانها الأدبية، وأساليب قناعاتها الفكرية. وكنا نظن،
آنذاك، أن الشعر تحديداً، والكتابة عموماً، إرتكبا إثماً كبيراً،
إذا لم يمارسا فعل التفضيح والكشف والمواجهة. وربما، لهذا

طرقاات



وذلك، إنقطع مشهد الألفة مع الكتابة السائدة، التي كانت نسجم، بشكل عام، مع الرؤية الحاكمة في غموض هواها، وسأمة مقدرتها! لقد كان كل شيء شاحباً ومغروباً في أنا البلاغة صفراء شاحبة، واللغة تزدهم بالمكسورة البائسة والأسئلة والظنن.

كل شيء كان مسموعاً، غير صوت الانكسار المرير، يستنفس المدن الخائرة، وهي واجفة كإشارات الاستهزام، وكان إضاحاً، لاليس فيه، كتب على أبوابها «المتنوعة الأفخضة» يشير إلى واقع الحال الحزين، وقد أكدته المزمعة والمُناجاة!

لقد بدت، حينها، الإجابات عارية، إلا من توائل اللغة، وانطقت مصابيح الفصاحة النابية، لتسقط في آفتينها، تلك الثروة الدعية الكسولة، وكان لغة ذلك الوقت امتدت، لترصع بنجومها الخافتة بلاغة أباها المطفأة! لقد انفضت تلايميد الإبداع عن أسناد النصر المؤجل، وانهارت أعمدة التقدم الأبل إلى إفتراس!

أفضل وصف لأسوأ حالة

لقد كان المشهد متناقضاً وغامضاً، وكان الراسخ في السيرة الأدبية، التي تحاول التمرد على واقعها الرطب، شاحباً

عربية

شأن المحارب الأعزل، الذي يريد كسب المعركة، عبر التفریط بالذات. وكانت المفارقة الساخرة أن الكتابة، عموماً، والشعر تحديداً، إنجها إلى اليكاه والتسليم بأسبابها، في الوقت الذي ازدادت فيه جاذبية الثورة المسلحة، واكتشف الأدب، رعباً لأول مرة، بهذا الشكل الحاسم، إمكانية استئثار المأثرة، التي كشفت عن وعي العربي، لمقدرته البشرية، إستيلاراً يوازى العاصفة، التي هبت لنحت الكتابة، قبل سواها، على استنهاض معادل، يتجاوز واقعاً مثقلاً بالاضطراب والخذلان،

كان زكريا تامر، من المكاشفين فيه بوضوح، عن تلك المشاعر الغامضة حيال الواقع الجديد، بانعطافاته الحادة، ولغته التي تغلقت بنسق من الشعارات عارم وقضاض، وبنسج من السلوكيات الفسلفة، التي ما أن تستدل طريقاً وصحيحة، لتتحقق صواب خطها، حتى تتعثر بمعضلاتها الجديدة:

- إنفلتت اللغة السياسية من معناها الواضح والصريح.
- الإغصابت بدلالاته الروحية والمادية.
- اتساع «ظاهرة الأمن» واستثراء شروطها.
- إنكفاء الأحزاب السياسية على تناقضاتها العضوية وأمراضها، وإفتراس بنيتها الرخوة فكرياً وتنظيماً.
- سقوط المشاريع الكبرى وشعاراتها، وتغيب قضية «الاحتلال»، تحت ستار استعادة جوهرها.
- يزوغ ظاهرة العنف، تنظيراً وسلوكاً.
- إكتساح مشروع تقليد الحرية الفردية، وإنجاز أسباب تحقيقه، باختلاق محاور فكرية، تستند على التزات لتهميش ضرورات مناقشة الواقع.
- استقرار آلية الحكم العربي، وتكتنه من مريديه، بوسائل يات معروفة.

□ إنفلتت وسائل التعبير على أشكالها وموضوعاتها القائمة، واشتغلتها الهامشي ومطالب الحد الأدنى!!

في هذا المناخ المحجم بالاضطراب، كما نرى زكريا تامر، واحداً من قلة قليلة، تبع عن مزاج متورع في تخريب القيم الحاكمة، وتجاوز «جمالياتها» المتبذلة، وقد ظهرت لنا مغالاته - كما يصنفها بعضهم - شكلاً لطلاقة الحرية في بلاغتها المكبوتة، وشكلت كتابته تعبيراً طليقاً عن المشاعر الداخلية المشروعة، مثلاً شكلت لغته تضاداً مع واقع يتناقض معها، ليكون الوحيد الذي أبدع أفضل وصف لأسوأ حالات الإنسان.

إن الطارقة تكمن في أن مزايا زكريا تامر التندعية، استقبلت من النقد الليبرالي في نسخته البكداشية الرديئة، على شكل إدانة صريحة، أحياناً، ونحيب، أحياناً أخرى، لنفس، كما يقولون، بورجوازي، متعال على الجماهير، وهي، في حقيقة أمرها، تعبر عن «انفصام الوعي» Dissociation of Sensibility في تخمين السلاشية العربية الضعيفة، وهي تمارس محازيتها العمياء «بحساسية» و«صدق» أحياناً - عن كذب الآخر، وهو يعقّق سطوته الخاسرة في أماكن مقهورة أخرى من العالم.

لقد كتب الشاعر الهنغاري Miklos Gimec ذات مرة: «رويداً.. رويداً، بدأنا نعتقد.. أن هناك نوعين من الحقيقة الموضوعية. وإذا كان مقياس الحقيقة يكمن في النضعة السياسية، فإن الكذب عندئذ يعد «صديقاً».

زكريا تامر
في
نصف قرن

عنف جنسي يلقي الفارق بين ما هو اجتماعي وما هو بيولوجي

ورغم مجاهدة تلك الممارسات التقليدية، في بث فرقة مفتعلة بين الكتاب ومجتمعاته البشرية، ظل زكريا تامر أكثر تأثيراً من سواه^(١)، ليس للأسلوب بل لغته العالية فحسب، وليس للجدّة في الموضوع، وبشكل عرضها فحسب، وليس للقصد الخالق، وهو ينجي الضمير في علاقته مع الأعراف الإنسانية، وللضائقة الأخلاقية، وهي تغلب المشاعر الإنسانية على تقاطعها فحسب، بل لكل هذا وذلك، وللروح تمنع عداها لكل ما يوسّسها، ولكل من يلوّث مسعاها الخير نحو طبيعتها الأولى. والغريب، أن هذه التيارين التقديمية، هي التي حاولت إظهار زكريا تامر عبثاً وعمدياً ومتعاليّاً على الواقع والناس، لتتسم مع بعض الغاليات المسخرة والهاب مشاعره، فكانت متضاربة تحت شعار يسار فتنته ظروف لم يفهمها، ولم يتواصل مع أسياها^(٢)، حتى بدت خيائته لواقعه، وكأنها سبب وحيد وكتاب، لتأكيد هزيمته المؤسفة والمخجلة.

لقد جعلتنا صفة المتورد، الباحث عن مصير بشري، خارج الخوف والمذلة، العتيق، الشاعر، منمر الصنع الساكنة، صانع الجواز الطليق واللغة النافذة، الطالع من آنية الذات المرهقة بعذائتها، العربي، المقهور والثائر، سيد الاستعارة والتأويل - الظاهرة بوضوح عند زكريا تامر - أقرب إليه من سواه، وأقرب إلينا من غيره، وكأنه مثال جديد يليق بالجديد، الذي يستجيب لدوائمه العادلة، يفسد العنف^(٣)، يهبط إبداعية ويمجاز تدوير^(٤) بحث في شهوة القدم التي هي في الوقت نفسه، شهوة الخلق، الوثوبية التي «مغنطت» جيلاً من المبدعين لدادة زكريا تامر الواسعة.

عنف اللغة

لقد كان الاقتراب من زكريا تامر، يتعدّأ عن الشائعية والتجزئة. إذ إن البحث في الحرية، إقترن بسلوكها الكتابي، وتتم على الممارسة الإبداعية، أن ترقى إلى حدود دفع الحساب أمام السلطات: سلطة المؤسسة، سلطة الأعراف، سلطة الذائقة، سلطة النقد الوصالي، ذاك الذي يفترض هيمنة على المبدع، حتى على ذاك الذي تجاوزت أداته، كما هي الحال عند زكريا تامر، حدّاً لا تتركه الذائقة الأيديولوجية المسخرة، إذ بلغت درجة عالية من التوتر والانعطالية، واتسع نصه، ليصبح الجبال في تقيضاً ولجبال الواقع، والشقاء تعبيراً راقياً عن حالته، البعيدة عن التعبيرات الساذجة في التفضيلات المطبعية، والانشغالات اللغوية عن عرق العيال والشغلية والاستغلال الطبقي!

لقد أصبحت واضحة، وربما لأول مرة، في الفن القصصي العربي، مشروعية عصف الصورة في مشهدها الثير، وصار جال الرجل، وربما لأول مرة أيضاً، يتكلّل بعذابها، لا يخروجها من العذاب، والمعطف عليها، كإداة رافعة للكتاب والفاري، معاً. وأخذ العنف في النص، بحث نفسه كقوة جالية، إضافة إلى كونها قوة تعمل على تخليص الإنسان من انكساره، وأسباب هزيمته. يقول زكريا تامر: «العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة، أو عقدة نفسية، أو نوعاً من الإثارة والتشويق. إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية. نحن الذين نعيش في عالم مقترس سفاح، لا يتحنا سوى السجون والحياة والرماد ويجلّنا بالخراب».

إن الإنسان العربي يتعرض يومياً لمجازر وحشية. فليس من المستطاع الكتابة عن الياسمين الوديع، بينما الشابالم يشعل حرائقه في اللحم البشري^(٥).

ويعد عصف اللغة إلى تعبيراتها المجسدة. وقد بدت صارخة وضاحية مع المرأة، وكان استحضارها يأتي من ترجيع الشعور الأولي، الذي يدفع العنف إلى إلحاح مبدئي، بعيد صورة الخلق الأولي^(٦)، التي لا ترى في الجنس منطقة عازلة بين اللحم والدم من جهة، والعقل من جهة أخرى^(٧)، وليتجاوز اللحظة الميكانيكية إلى تجريدتها بلغة متعالية على معناها المباشر، وإلحازات لا تعبر عن مكوناتها وشائج النفس فحسب، بل على قدرة الكاتب في بلاغته الشعرية الفذة، عبر متواليات لغوية، تجعل المعنى الحي إلى مدى آخر غير مُدرِك في بلاغته المباشرة، إلا أن يستجيب قوة اللغة بتشكيل، هو أقرب إلى صيغ الفن التشكيلي، وقياسات اللوحة الحديثة، التي لا تخضع فيها اللون لمساحته الخاصة، إذ يخرج عن مساحته المعتادة، ليشكل ظلاً آخر موازياً للمعنى الظاهر، وبالتالي التجريدي للمعنى المثير للحواس، يتولد الانبثاس بين المعين الظاهر والمفسر، ويتقلّب المعنى من قصدته إلى محمول، ليحصل من الاستعارة مفهوماً، لا يصرف إلا بالاستعارة، على حد تعبير تيودوروف: «وإنهم الغبار بكثرة، وتعمجر في شكل حيواني، جالغ منذ قرون. أطلق عواء في اللحظة التي دخلت فيها جملة بنت جيراننا إلى منزلنا لزبارة أمي المربطة، التي لا تغادر سريرها منذ مرت صبيبة نضرة وكسيلة خضراء»^(٨).

وفي قصة «الستان»^(٩): «كانت مسيحية في الأيام القديمة مسككة نحياً في البحار ثم تحولت فيما بعد إلى قنطرة ماء في غيمة، ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست امرأة جملة، فضتق فيها ذا الشفتين الرقيقتين اللتين تهبان النار والموسيقى للهواء والضوء المأء».

وفي قصة «ورجل إلى البحر»^(١٠): «أحببت سعدى بضرأوة.

واقتمحت خيمنتها ذات ليلة ذلياً يتصور جوعاً. وحين خبت النار في دمي ولم يبق فيها سوى فتنة رماد، اغضمت عيني وتلاأت النجوم فوق مدن الأرض طيوراً من فضة. وعندئذ سمعت سعدي همس بصرافة: «خذني إلى البحر».

أين البحر؟ البحر بعيد، والقرع أصغر هزيل مشوه الوجه، مثبت فوق صخاري من رمل وقشاش ولحم مسانخ، ولقد رجعت السنونات إلى البستان وبكت لما وجدت أعشاشها القديعة منهمة. أين البحر... الحقل الأزرق العاري؟.

وفي قصة «خضراء»^(١): «وقفت المرأة في الحديقة، يطل عليها من الأعلى قمرٌ من حجر أصفر. وكانت قدمها للثان تظان التراب عاريين، وتناهى إلى سمعها غناء خشن فأحت رأسها بانكسار. وكان الخوف في تلك اللحظة طيراً أيضاً مذبوح العنق».

وفي قصة «عرقلة للإسفلت المخب»^(٢): «واحت الفتاة أن الرجال السبعة قد اقتحموا غرفها. إنهم حوله. أيديهم تلمس لحمها بجوع. إنهم يلهثون بصوت مسموع. وتنفوح منهم رائحة حيوانات امتزج عرقها بأعطار مطبخ الربيع. وقال أحدهم: ستكون أكثر جمالاً وهي عارية. فاندشت الأصابع في الحمال إلى ثوبها ومزقته، ولم تشعر الفتاة بأي خجل، إنما غمرها فيض من العذوبة المسترجة بحتن جارف إلى قسوة حارة».

لقد رأيت د. هـ. لورانس: أن الحب وراء ميلغاته، فيما وراء إفراطه المبالاي، يبقى القوة الوحيدة القادرة على انتعاش حصون اللغة والعقل. أي العالقين المتوارثين من رعب الإنسان السحيق من الحب، وبما وصف زوراً بأنه قوته المضنية^(٣). وقد سبق لماركس أن رأى أن ما هو إنساني، لا يمكن إرجاعه، بصورة البية، ويخط مستقيم، إلى ما هو اقتصادي، مع أن تحرير ما هو اقتصادي، هو شرط ضروري، في التحليل الأخير، لتحرير الإنسان، وهذا يعني بكل بداهة، أن مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة، هي مشكلة نوعية، لا يمكن إرجاعها إلى مشكلة أخرى أعم منها^(٤). ومن هذا المنطلق، أيضاً، يمكن أن نستقرئ أسباب عنف الصورة الجنسية، عند زكريا تامر، دون افتراض المنطق الاجتماعي، وموقعه في التراتبية الطبقية، إلا بمقدار ما يخص دوافعها النوعية، التي، غالباً، ما تكشف، عبر اللغة الثرة، عن سرائر أباطالها الغامضة، وهي تتدفع بتطرف نحو تحقيق رغباتها القسوة، بسلوك قاس، يبرع عن نفسه بوضوح شهواني، ليستطرد فضح أسبابه، كلما أولغت الشخصية القصصية في عذابها، وكلما ازداد الضغط على بؤرة توترها النفسي والجسدي.

إن كل ما له صلة بالجنس، في كتابات زكريا تامر، على

الرغم من عتقه وتطرفه - اللذين يدلوان، للنظرة المتسرعة، هدفاً قائماً بذاته - يأخذ، كما في التحليل اللبني الجديد، مظهراً اجتماعياً، حيث يصح شرطاً للتغلب على غريزة الموت [تاتانوس]، ودفعاً مشروعا، ضد العنف الذي يتعرض له من السلطات القائمة: الموروث، العادة، والشرع... إلخ.

ولأن الشخصية المقهورة تفرض العنف رداً على العنف^(٥)، فلها عند زكريا تامر، عهد، أحياناً، تعبيرات غزوها الداخلي في صورته الجنسية، التي تلغي الفارق بين ما هو اجتماعي، وما هو بيولوجي.

هيمنة الشعر

إن العنف في قصص زكريا تامر، يدخل مباشرة في نسج اللغة، فيكسوها قوة مؤثرة ونشؤاً واضحاً. فهو، إذ يغني المضمون بحالته وأسيابه، يضفي على الحقائق الداخلية، قوة ارتباط الأفكار بدوافعها، وتتوحد العلاقة بين اللغة، كأول عناصر الأدب، وبين مجموعها الاجتماعي، حيثاً لدلالات أخرى. ففي قصة من قصصه، نراه ينظم عتقه الفرداني ذا الطابع الجسدي، ليصل إلى مبنى آخر^(٦). وفي قصة ثانية يمجّد الشهوة لأما تلغي الجوع. وفي قصة ثالثة يوازي الوصف عند عيين المرأة والموت^(٧). وكان المرء تدفع الرجل إلى مصير مجاريه، وإلى معنى يجور الغاية عن مواضعها. وكلما توغلنا في اللغة في الطبيعة البشرية، ظهرت الرغبات عارية على أرض بدائنها الأولى، وتخلص الطبع من سلطة الشرع. ودفع المرء نفسه، في عملية الخلق هذه، إلى خلق نفسه، إذا استخدمنا تعريف برنارد شولماييه الإبداع^(٨).

إن العنف في مشهد الجنسي، يظهر الإنسان، في قصص زكريا تامر، مأساوياً وروحياً في آن، فهو الذي يتيح أفضل السبل للفرار من كراهية المحيط، وهو الذي يجرد الدافع البشري من قوته الضاغطة، وهو المؤثر إلى رفض القائم الاجتماعي، في سلطته التي تقوم على التحريم، وهو الذي يدخل في الصياغة الفنية، ليصبح أساساً لها، لا إلهافاً لمضامينها. ومع كل هذا، لا يمكن اعتبار الجنس، في أدب زكريا تامر، قوة الصراع الأساسية، لأنه أحد أشكال تعبيراتها الاجتماعية الرافضة لمخالطة القيم، في أخطر مفصل من مفاصلها، وأكثرها حساسية، في مجتمع، يقوم أساس الشرف فيه على الجنس، لا سواء. بحيث لا يتحدد كصورة لوعي الآخر، ولا يتحدد كجوهرة للعلاقة البشرية في ضرورتها، التي يُقتضى أن تضع في الحسبان رغبة الكائن البشري في أنسة الـ Erotologie، خارج الدغر من مردودها الاجتماعي.

إن العنوان العريض لقيمة الجنس، في قصص زكريا تامر،

زكريا تامر
في
نصافرن

أساطير خداعة **تخفي أسلوباً** **دقيقاً وأفكاراً** **مفاجئة** **ومشاريع** **شجاعة**

هو التعبير عن حالة الوجود الإنساني، وقد بلغت في تجريدها درجة عالية من الواقعية. إذا افترضنا مع نجيب محفوظ، أن ليس هناك أشد واقعية من أدب الالامعقول^(١)، فبالافتراض، والتأويل، واستبصار الدافع المضمّر، ورفع الستر عن الباطن، تنعمر حركة المشاعر البشرية، ليظل الجنس حاضراً في الوصف، مذكراً «بالتأويل» التسلسل على حياتها، القامع لحريتها الجسدية والروحية، ولتصبح اللغة، في الوقت نفسه، أداة المضمّر وكشفانه، من حيث هي وسيلة لكشف الحقيقة المجعولة، لا تعبير عن حقيقة جاهزة^(٢).

إن زكريا تاسر، في سمعيه لأن يكون التعبير المترف أداة لبرهان الحقيقة الشقية، يمايز، من خلال تشديده على هذا السمي، بين لغته ووظيفة اللغة في معناها المباشر، وقد أسرف في شاعريتها واستعارتها وغرابية عموماً وصورها، حتى لتبدو وكأنها الاتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه^(٣). فهي، من الوجهة البيولوجية، أداة اتصال. ومن الوجهة البلاغية، غلط نفسي، حاد، متوتر، إستعاري، يأخذ ما للشعر من مزايا وشحنات، ويجاز يصوغ نفسه بـ «لها منطقها الخاص، الذي يخرج المعاني إلى فضاء آخر، مشحون باستخدامات ودلالات، تكسر الأعراف اللغوية ومشتقها المعتاد، إذ تتعاقب الألفاظ بظلال مضمرة، وأنساق بلاغية، تعطيها مداليل بعيدة عما التصق بها من معاني شائعة واستخدامات مطروقة».

إن المجاز، في لغة زكريا تاسر، يضيء على تعاليمه معاني جديدة، ومستويات دلالية مبتكرة. هي، على عكس ما يشير بعض النقد، بعيدة عن لغة شخصوه، لأن الثانية تظل في تفسير الحالة الباشرة، أما الأولى فهي في الوصف الذي يعبر. وإن أسرف في المواجهة والرد والباشرة^(٤) - عن حالات شخصوه المضطربة. وما هيمة الشعر في قصصه، إلا تصعيد لونية معنى، يقوم على دلالات شعرية تحليلية عالية المستوى، واتكادات نفسية، تحرق المعنى من قصديته الباشرة، باستثمار فذ لثراء اللغة الشعرية وغناها^(٥). ولتأخذ، على سبيل المثال، القصة الأولى من مجموعة «صهيل الجلود الأبيض»، لثرى كيف تشير بدايتها إلى سلوك القاص اللغوي، وبنية عمارته الشعرية، التي تقدر بمقدورها، تلك المشاعر المضمومة تحت حلالها الإنسانية، وتبسط المكان لحده:

«نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغسورة بشمس نضرة، حيث المباني الحجرية تزدهو يسكنها المصنوعون من قطن أبيض تاعم ضغط ضغطاً جيداً في قالب جيد. وتخرج النهر عبر الأزقة الضيقة وبين المنازل الطينية

المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة، وهناك استرجع مياهه بالدم والدموع وبعديد جراح أليدية وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة، مخبئة في قاع المدينة، فصب فيها حثائه الباقية.

ولتستدرك قيمة ما قدمه زكريا تاسر للشعر، حركة ومنجزاً، وما أفاد به النص ولغته، سنختار مقطع النهاية في قصة «الرجل الزنجي»^(٦):

«وكف الثلج الأصفر عن التساقط في دمي، وانحدرت إلى عالم هادي، يتصاعد من كهوفه غناء كأية متوحشة، وتساءلت وأنا أدمس يدي في جيب بنطالي: «هل مات الرجل الزنجي»؟».

ويخلق غناء الكأية المتوحشة فوق غابات من زنايق ذائلة سوداء. وأتفت دخان سيجارتي بوجوم، ثم أمضي إلى الأمام، ظهري منحني، وحذائي يقرب وجه الوصف ضرباً سريعاً متلاحقاً على الرغم من أنني كنت أدرك بوضوح أن ليس لدي ما أفعله.

إن لغة زكريا تاسر، وإن أوغلت في تورية الشعر وبجاءة هي لغة صافية وغير غثالة، إذ إن بعضها يزدهم بالفجاجة والقصيدة المباشرة، إستجابة صريحة لما آل إليه واقع الحال العربي، يسرد تقريباً من الحكاية الشعبية حيناً - وهي، على كل حال، أحد مصادره الثرة - وأحياناً أخرى، من الـ Satura في مجاتها المثل للواقع، دون السعي إلى صورة تضاد تباليغ في «التيار»، كما في قصصه الأولى، التي كتبت في مرحلة النبوض، وكأنه بذلك يكمل مأساوية الحدث، بإدراج يوازيه، عبر رؤية قائمة تعالى على التناؤل السهل، لتدين مظاهر التسلسل، والقصع، والقيح، والهزعة في مظاهرها المختلفة: السلطة، وقوة العادة، وتغيير الوعي، واللامبالاة، وحسن الحسنة والحادية... إلخ. وهي، وإن تباعدت في أشكال تعبيرها، الذي يأخذ، أحياناً، صيغ الأمثلة وأحياناً، صوراً وتداعيات لطباع، فإنها جليلة منهكة، يوحدها، جيماً، شعور إنساني أصيل^(٧).

الأمم والسخرية

إن شخص زكريا تاسر، فوق كونها شخصاً مفهورة، هي شخص، ترفض، في الوقت نفسه، هذا القهر، وتكثي في المواجهة حتى نهاياتها الممكنة. شخص «تبرق عيونها بحزن لحظة يموت حلم ماء، الرأية في ألبينها يبيض تمنح ظلاً لأيام الطفولة، والغضب أغنية رجال مهزومين. «فيوسف»، بطل القصة المدهشة، التي تحمل العنوان نفسه، يتقدم رغبته؛

يعظم الذبعية وقواعدها، ثم يدخل الرغبة بوضوح صاخر، ليكرس «التابو»؛ يعايش زوجة أخيه، يسامر المعاهرات، ويفتح بوابة «مسيئة»، قافلاً الرعدة الجنسية الناقصة، وبعد ذلك، يبدأ باكتشاف المدينة من جديد. شخصيته خشنة، يكشف، من خلالها، الكاتب أبعاداً عصبية في الشخصية الأدبية وتعددتها. فالتناقض، في مثل هذه الحالة، تكسيل لمسار فني، يتجلى بتكشف جوانب جديدة للقصة.

إن «يوسف» فائق العذوبة، حين يهرب من دار أبيه، وفائق القوة في مناجى يحثه عن العمل: «أعطينا خبزاً ولم نساء أيها الرب القوي لاذي...». شيء من اختلاط الهزيمة بأسبابها، والسخرية بالألم... عالم الفارقة والحلم، الحلم الذي لا يخلقه زكريا تامر، حتى ولو كان شائياً، فالخلم لديه يظل مفتوحاً إلى أقصى حدوده وشخصه المقموعة لا تترك فرصة للحلم إلا وتستغلها، وهي، على الغالب، شخص متعادة في تاريخها، وواقعها، وديوانها، وموروثها، مأخوذة أحياناً، من التاريخ أو من الافتراض، وأغلب الأحيان، من الحسارات الشعبية أو المهي، وغالباً ما تكون مذبذبة^(٣٠)، خرجت من معيارية مغلفة إلى فضاء الكتابة؛ شخص نالية من عالمها مبدلة أو مبتعدة، يدب التعب في أقدامها ويظهرها، وتضطرم أرواحها بالرغبات والأحلام، تسكن أقيمت من شرفة واحدة. حيزات بدلالات واسعة: رجال تاريخ منتصرون مقيدون بهزائم الحاضر:

[طارق بن زياد، يوسف العظمة، عمر الحجام...]... يمشي تسير وراء جنازات. مذن ياكل حداثتها الأسنت. فتيات بافعمات يتن مرفوقسات بصرخات حصاد، ثم ينهضن من التواييت. عشاق مكسورون وسكاري مهسومون. مواطنون يبحثون عن الحرية في مذن مستعبدة. مخلوقات نصف في تشيد الموت دون سبب و«رغبات في سماع موسيقى تستكع في الدم عذبة ضارية. وطمعة، على سبيل المثال، واحدة من عصافير زكريا تامر اللبوبة، تبتنا منذ الأسطر الأولى بخاتمة حكايتها: «ولما انتهت صلاة الظهر، غادر الرجال المسجد، ويرين عليهم خشوع هادئ، وكأية عذبة، وألجم معظمهم إلى مقهى حارة السعدي، وهناك تكلموا عما حدث قبل أيام، فلقد قصد منتر السلام غفر الشرطة، وأعلن مرفوع الرأس أنه ذبح أنه لأن العار في حارة السعدي لا يحويه سوى الدم. وهكذا فقد ماتت فطمة، الفاذكة تلحم بها كل الأشجار. فطمة امرأة جبلة، وكان أجل ما فيها شعرها الأسود، الماء المظلم الذي لا تتألق فيه نجمة، والخيمة التي تمتح الأمان للمطاردة الحافق»^(٣١).

قصة ما يقل فيها زكريا تامر الكثير. إكتفى فيها بموقف شعري، قائم على الحكاية، وتحفيذاً، على بناء الحكاية الشعبية أو «الحديثة» في أسلوبها الريدي، الذي تم تطويره

لوقت المؤلف من علله الحقيقي^(٣٢). إنها صورة لامرأة راقصة بانتهاء الدم، امرأة مطاردة في حارة تهجرها الأنثى لحساب ذكورة متهورة مقهورة.

إن الذكورة والسكين، في حارة السعدي - كما في أغلب حارات زكريا تامر القصصية - قبضة واحدة لرجل ينهض فجأة ويقتل، دونما تفكير، لحساب الشرف المتناقص للحب! وفي «الاستغاثة»، قصة مدينة عابرة، تنام وتنام طويلاً، ومن فرط نومها، يبرع إليها قتال نحاسي ليوسف العظمة، ليقطعها من سباتها:

«أقبلت الاستغاثة ليلاً إلى دمشق، طفلة مقطوعة الرأس واليدين، وترايبها يحرق، وطيوراً تودع اجنحتها السباه والأشجار، غير أن أهل دمشق كانوا نياماً، فلم يسمع الاستغاثة سوى مثال من نحاس لرجل يشهر سيفاً، ويقف فوق قاعة من حجر مطلاً شامخ الرأس على حديقته مبنى، واجتاحت الاستغاثة مثال النحاس مبرمة ضارعة، ففقد صلاته شيئاً فشيئاً ثم تحول إلى رجل يمشي ويتكلم ويغضب ويصرخ. وأغمض يوسف العظمة عينيه، وأحس بأن شرايينه تمسك الآف الأجنحة التواقية إلى فضاء رجب، فأطلق استغاثة. إلتفت بالاستغاثة الأثيرة إلى أرض يمتلئها الأطفال، وامرأتها في صراخ صرير، تتبدد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق الثالثة»^(٣٣).

إنها قصة تلتقي فيها السخرية بالمأساة، في نسج حكاية، هي واقع حال ليس إلا، واقع حال مرموز، والرمز فيه لا يعرقل القصص، لأنه يولف من إطار القصص التقليدي وصراته، ويصطنعه من ذبعية مريفة ساخرة، وبيان صريح عما آلت إليه ليالي العواصم العربية بعد حزيران. فقصتان نموذجان لعدد من قصص زكريا تامر، تتحركان على مساحة واسعة من المأساة، وإن كانت المأساة فيها تأخذ وجهين، يبدوان على تعابير: مأساة أنثى في حارة ذكورية متهورة ومقهورة أيضاً، ومأساة الصمت في عالم يحتاج إلى الضجيج. موضوعان متباعدان ومتقاربان في آن واحد، متزوجان لواقع الاستلاب، الذي يوجددهما في طاقة تعبيرية، قائمة على المحمول وإشارته، في بيانهما الواضح تماماً، كضربة حداد قوي فوق حذيله المحمي، ضربة لا تعطي الأشياء شكلها النهائي، بقدر ما تغير في شكلها الراهن، وهذه أحد أسرار عبقرية زكريا تامر في استنارها القذ للشخيرة والتحكم في ردايتها الواقعي، وكتيكها^(٣٤). الذي يخدم بساطة تخفي في حناياها عمقاً لا يستدرك إلا بإدراك مقدرة الأسلوب العظيم وشجاعته، والبساطة خداعة للغاية، فهي تخفي في ثناياها أدق مظاهر الأسلوب، وأشجع البرامج، وأكثر الأفكار فجائية، مثلها مثل الأسلوب، الذي لا يتكون، حسب رأي

زكريا تامر
في
نصف قرن

حيوية تآلف من الشعر والموسيقى والدراما والسخرية والصحافة والسينما

تشرنوبسكي، من تلقاء نفسه ومن جمالياته القائمة بحد ذاتها، بل بتشكيل باعتباره سلاحاً ماضياً وغلصماً للأفكار^(١).

حداد في وطن القضاة!

كانت الناس عيى نفسها لعذابات هادئة واستسلام! وتظاهرة صامتة، ضاجعة، ابتداء زكريا تامر بدخل زمننا، تظاهرة كتلك التي تسير في الشوارع الديموقراطية في مدن الضباب، هناك، حيث يعيش، الآن، زكريا تامر، وحيث يسير البوليس بحوزته، ودروعه. وتهذيبه الحمى عيملاً بمظاهره قد يمتحرون - وهم، على العال ب لا يمتحرون - ولكنهم يكتفون سطوات مشوشة في الـ «هيدبارك»، هناك، حيث يستخدم الكلام لطلاء الهواء، بدل أن تسخ الجدران بالطلاء الحقيقي والشعارات!

كان ذلك إبان بقاعة نارية طائفة بالآلوهام والأحلام، لجبل بدأ ينهدم كالفرديد القديم، أثر هزيمة عسكرية صاعقة، جبل ظل ينظر شيئاً غير محدد، طابع، أيضاً، بأشياء غير محددة! انتظار سيء تعبيراته الكلام كلام في الفكر! أوضاع مسالكة التأويل. كلام في المسرح، الحكمة فيه للإدانة كلام في الشعر، الاشتغال فيه بالتيكس والاشمي وفقدان اليقين. كلام في المرأة، المذكورة فيه ساطور الأثورة! زمن خصص للكلام مسترسل في الكلام

زمن لا وقت فيه، إلا للكلام الذي يتج من فراغ الكلام السابق عليه، حيث البيان السياسي العربي الفاقع «يتوضع» بقعة ضلت الطريق إلى تحرير التراب الوطني، فاهتدى إلى تسليم المزيد من الأرض والوجودان والانسان، فاستندت الإذاعات مهمة التحرير، مثلاً أخذت على عاتقها إعلان البيان الأول للسرور.

في ذلك الوقت بالتحديد، قبل الهزيمة بقليل، أو بعد التكة بقليل، لا فرقاً عند عصمة الحية التي ابتكرت ذلك اليقين المرء، دخل علينا زكريا تامر - نحن جبل السبعينات الحائب والمند - من التظاهرة الضاجة الصامتة، دخل ليخرج على إرادة الكلام الرخو، المهذب، الكلام، القبايلي الكسول. خرج لا ليقت في طابور الإسماء وجوقة للشعنين، بل ليهر إلى صديق آخر، حيث المارة يعبرون ويتوقفون! وقف ليكتب بكل أنواع الطلاء، معلناً خروج الحديد على النار، هو، الذي خرج من قرن الحدادة، في الوقت الذي خرج

فيه غيره، من قوائم لوحات النجاح في الجامعات الحكومية، والمدارس العصرية العمياء، ومساعد الولاء الأيديولوجية والعائلية وسواها. و «الخروج»، بحد ذاته، ليس مجداً للرجل ولا لسواه، لأن الأدب الخالد، ليس حكرًا على الحدادين، ولو كان كذلك، لامتنع المصنفون ضد الثقافة، عن طلي أبواب غرفهم الحديدية بالذهب، وأرسلوا الحدادين إلى الغنائق الفارغة!

ليس مجداً، إذاً، لزكريا تامر، أنه كان حداداً، وليس عيياً عليه. المجد له لأنه أخذ من عالم الحديد، الأثير لديه، أمرين من أمور كثيرة:

أولها: أنه لم يتخل عن مهته الأصلية، بل بقي، كما كتب عنه محمد الماغوط، حداداً شرساً في وطن من القضاة، وطن لم يترك فيه شيئاً قائماً إلا وسطه، ولم يفت في وجهة شيء سوى القيود والسجون، لأنها بحماية جيدة^(٢).

ثانيها: طرقت مطرقة الخلق الحادة، وشكلها المختصر المضغوط، فكان أغلب أدبه، مثل البرقية المستعجلة، التي تحمل نبأ صاعقاً، لا محصوه الذاكرة، ولا يطاله النسيان. وربما، لهذا، لم يسترسل في بعض قصصه في الكلام: طريقة مرحمة حرقنا... ثلاث... وكفى. ولو كان غير ذلك، سيجلو له، رما، أن يتوقف طويلاً عند «الحكي» الطويل، حيث تستلم الخليفة في طابور الإسماء، بانتظار تفصيل الثوب الشرطي البلاحي، الذي عُلق في «فاترينات» قصة ما قبل زكريا تامر، حتى جاء الرجل ليكسر زجاجها اللامع، ويخزع الثوب، ويعري جسداً للفصاة، حتى وقته، كان أغلبية يليس أرمية كثيرة صرامة وجهمة، فكانت بسبب ذلك ثقلية وراكدة^(٣)

وحين وصل «صهيل الجواد الأبيض» و«ربيع في الرصاد»، أعال زكريا تامر الأولى، كان الدليل الأول، الذي أشار على جبل بكامله أن يخرج إلى فضاء الخلق الرحيب. ومع «الرعد» و«دمشق الحرائق»، بشيء أكثر تحديداً، كان العمود العريض الذي يشير إلى أن نصاً، لم يكتبه أحد قبلاً، قد ظهر ليسجل أولى حسرات زكريا تامر: موهبة عربية أصيلة، تدق أبواب الأدب العالي بقوة وثبات. وثانية حسنته، معاندة المظالم، والتشهير بحرية الإنسان، كأنها ملحوظة للإبداع واختيار المصري. وبسبب ذلك كله، ومن أجل ذلك كله، ولأنه كتب ناقضاً من القصص الخالدة، ظل زكريا تامر، موضوعاً دائماً لغيرة بعض أبناء جيله، غيرة تؤكد مكانته الواسعة في ذاكرة الناس ومسلكتيه الإبداعية، التي جعلته الأكثر حضوراً واهتماماً نقدياً، لأسباب كثيرة، تؤكد الإجماع على أن زكريا تامر هو أهم كتاب النسيات ليس في سورية فحسب بل في العالم العربي عموماً.

إن هذا الإجماع يقوم على عدة معطيات:

أ - قراءة الباء القصصي، القائم على صمغ الغفالي في اللاعقلاني، والشعور في اللاشعور، اليقظة في الحلم، العيش في التخييل.

ب - هيمنة عنصر التخييل البلاغي، القائم على الصورة والمجاز، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية الثابتة وعناصر الواقع، الذي يؤدي إلى هيمنة الانفصال على حساب صرامة المطلق الغفالي.

ج - مجموع العناصر السابقة تجعل من زكريا رالداً في مثله بتجربة الشعر الحديث، الذي قام بالانتهاك المنظم عنه، على مستوى اللغة والصورة والواقع، مما أدى إلى علاقة متضجرة، بالكتابة، باللغة، بالواقع.

د - لم يسلّ لاي كاتب قصصي مسوري، من المرحلة السابق، أو من جيل الكاتب، أن يترك أثراً على كتاب الفصحة، غير زكريا.

هـ - زكريا من الكتاب القلائل، الذين كونوا عالماً قصصياً، عماده التجانس بين البناء والرواية، بين بناء متناهي للشيء الغنيبة القديمة، ورواية تشاكله في انتهاك التي الذهبية القديمة، وإن كان هذا التجانس، يقوم على الوحدة في التمرق المطلق معرفياً وعالمياً واجتماعياً.

لقد أكدت اللحظة الإبداعية عند زكريا تامل، لها لا تنكيه، على جملة بشرية مغترلة، ولا تستمر عويدة شكلها عابراً، ولا تقوم على المقلات المعلية من الأدب ووظيفته، ولا تستنفر اللغة المصنعة، ولا تقدم المظالم، كاملة الدمس، لجناحي الحكى عن الطبقات وصراع الطبقات. إنها تقدم كحلقة للحرية الخالفة، حرية الانبثاق والوصول والحلم، تأخذ حياتها من الشعر والموسيقى، الدواما والسخرية، السينما والصحافة، الحركة واللون، ومن الأشياء الكامنة في روح الناس وحياتهم، لتتمو على الورق حية

ابن العارة الشعبية

وسأذكر،

قبل التوقف، عند المحطات الأساسية، في حياة زكريا نادر، ما قاله أحد المبدعين، المعروفين أسماً وشكلاً في مساحة واسعة من القراء:

- إين الد... (ويقصد زكريا) مثل النار حصد كل شيء.. قال ذلك في لحظة بوح هبلا.

قال، أيضاً، ولو عدنا للصعودين، فلياً، على الكتابة، فإننا ستوقف كثيراً عند زكريا نادر.

أنا دمشقى المولد - ١٩٣٦ - تركت المدرسة، عندما كان

عمري ١٣ سنة واشغلت في مهنة يدوية عديدة. لكن المهنة الأساسية التي كنت أحبها وأعود إليها باستمرار هي الحدادة. بدأت بكتابة الفصحة القصيرة العام ١٩٥٧م، رداً، الآن، لشائق إلى مهنة الحدادة كثيراً. وأحن إليها أكثر. والسبب أن إنسان العمل له وجه واحد: الصديق صديق والعدو عدو، ولكن اضطرابي إلى الاختلاط في أوساط المتقنين، جعلني أكتشف أن الشخص الذي يمكن أن يحترقني غضاراً، في هذه الأوساط، له مائة وجه على الأقل. وأحارب بين الوجوه، وتصعب علي كيفية الاختيار فهي تجمع المتقنين، لا صداقات ولا عداوات. من هنا، أقول إن حياة العمل تمنح الإنسان لغة أكثر، بينا العيش مع المتقنين يزعزع هذه اللغة بالإنسان. فإذا أردنا تصنيف شعبنا على المتقنين حصاً، سيكون رأيي منه أكثر من سلمي

بدأت بكتابة القصة القصيرة، وكنت لا أزال أستمع للطرفة والسندان. وفي العام ١٩٦٠، تركت مهنتي، لا لأني كنت ترواقاً إلى تغييرها، بل لظروف اقتصادية، مرت فيها البلاد، حبر عمت الساحة، وأقيمت أكثر العاملين. وفي ذلك العام، ظهرت أول مجموعة قصصية في «صهيل الجسود الأبيض»، نتها «ربيع في الرصادة» [١٩٦٣]، و«الرصد» [١٩٧٢] و«دمشق الحرائق» [١٩٧٣]. كما صدرت في «مجموعة قصص للأطفال» [١٩٧٤]، «الذي سكت الهرم»، ونظم أكثر من عيسى أبوصرة، «وكونت نيحة قصص الأطفال»: «قلت الوردة للسويو»، «بلاد الأراب» و«يوم بلا مدرسة». وفي العام ١٩٧٨، صدر آخر كتبي «النمور في اليوم العاشر». وأنا متزوج ولدي ولدان: أدهم ومصر. لم أحلم، في يوم من الأيام، أن يكون لي ولد، ولا أن تكون لي زوجة وبيت. أحب الأطفال لعزبي. حتى بعدما تزوجت لم يخطر لي، أنني سأحب الأطفال وأصبح أباً

وكانت هناك اعتبارات اجتماعية سلبياً، في هذا الإطار. لأن هناك أسباباً مية تدفع الإنسان إلى الزواج، وهذه الأسباب لم أكن أعانيها؛ مثلاً: الإنسان يحب الاستقرار وأنا لا أحب ذلك. وهو يجب أن يتجنب ذرية تحمل اسمه، وهذا موضوع لم يكن وارداً بالنسبة لي؛ بل العكس، رغبت أن أكون أتمر شخص يحمل اسم تامر، والموافق، أيضاً، لست في حاجة إليها. أبداً، هذه ليست أنانية، والموضوع ليس طرحه سهلاً، بل له جوانب عدة متشابكة بعضها ببعض. وفي إحدى المرات سئلت: ما هو إحساسك بعد الموت؟ يومها قلت: أحس بفرح عظيم ونوع من الشهادة، فالتطلع العربي للحكم، قد نفس واحداً. وهذا هو السبب الحقيقي والأساسي، لكن مولد طفلي الأول أدهم، أفادني، إذ توصلت معه إلى نظرية جديدة.

زكريا تامل
في
نصف قرن

سجائر ثقيلة وشايًا قليلًا، وإجابات دافئة وحليقة، عن أسئلة أعدناها لحوار طويل وصريح معه، وكانت علاقتي معه آنذاك، طيبة وشبه يومية، أزوره في مكتبه وبيته، واتنص بأحاديثه اللطيفة الشائقة والشجاعة، واستجاباته التي كانت تنصب في مجرى هواجسي، حول ما يجري في المحيط الوطني، وما يخطط لتسيده في القريب العاجل! أخلص اليوم الأول ونحن نتحاور. وفي اليوم التالي، ذهب يرفقتنا مدير تحرير الدورية التي كنا نعمل فيها، إستجابة لرغبته وتأكيداً لحضوره الثقافي. بصريح القول: كنا نستخف بالتراتبية الثقافية الرسمية. لهذا، قدمنا مراميس الاعتقاد، كجزء من المسخرة المقترضة. وعندما جلسنا إلى زكريا، في مكتبه، في مجلة «المعرفة» الدمشقية، وكان يرأس تحريرها، أخذ صاحبنا هيئة مقترضة، ومجد نفسه في حديث عن الأدب والسياسة والسباحة وركوب الخيل [الكلام هنا ليس مجازاً لأن هذا ما حصل بالفعل]. فما كان من زكريا، إلا طردها نحن الثلاثة!! طرد الأول بلامعة وجسالة، وودعنا، نحن الاثنين، تاركاً الباب مفتوحاً لمودتنا... ربما لأن شيئاً ما كان بادياً علينا، وربما، لأننا جئنا من مهابذ غير كاذبة، وربما، لأننا نرفض عمل الرصيف نفسه، وفي الاتجاه عينه: فضلاً بلا قوس، ونحسب أننا خارج القوس، وربما، لأننا مثله ندعو الله أن يمنحنا عجزاً ونحسب أننا «سجائر»!! بعدها، لم نعد نرى زكريا تاسراً، ولم يكتمل حوارنا معه^(١). فقد هاجر إلى مدن الضباب، ليدخل، وربما، تظاهرة هادئة، مُشْبِلٌ بديه، كما فعل يوسف البدوي، عند قبر ليل... تظاهرة مثل جنازة، لا تعرف فيها الميت ولا نراه، ومع ذلك، تحزن عليه، وتتعب من أجله. وربما، وقف في «هليلج بارك»، وسجائره تعطب شفتيه، ويده ترفع نفسها بتناقل عية وطن الفخار.

وربما فعل غير ذلك: كأن يحمل سطل دهان، ويصبغ الحيطان، بجملة شديدة الطول، يعد فيها أيام الخلق حتى المآلة:

في اليوم الأول خلق الجمع.

في اليوم الثاني خلقت الموسيقى.

في اليوم الثالث خلقت الكتب.

في اليوم العاشر خلقت الحرية.

في اليوم المائة خرجت من «الضاد» وتواريت إلى الأبد!

فيا الذي فعلته يا زكريا؟!

وما الذي لم تفعله يا زكريا!!

زكريا تاسراً

وردة لك

وأخرى عليك! □

أنا ابن الحارات الشعبية، الذي يعرف تقاليد أبناء الحواري وعاداتهم، معرفة صحيحة. وأثناء حديثي، كنت أقرأ كثيراً نتائج الأدب والكتاب، الذين يزعمون أنهم يصورون إنساناً بلاناً تصوراً صحيحاً. علماً بأنهم كانوا يكتبون أدباً كاذباً، لا يمت إلى أبناء الشعب بعلة. وهذا الأدب، كان، بالتالي، يصورني ويكتب في تصوري... ربما كانت كتابتي نوعاً من التصحيح لما كان يكتب. كنت أريد أن أقول ل هؤلاء الكتاب إن ما يكتبونه عن إنسان بلادي الكادح، ليس صحيحاً، لأنكم لم تستطيعوا سبر أغوار الفقير في بلادي، والصورة التي تقدمونها عنه، ليست حقيقية. ربما كان هذا الشعور هو الحافز الأول، الذي دفعني إلى الكتابة. إذ كنت أشعر بالإهانة توجه إلي، إلى شيئاً، من قبل الكتاب الذين يزعمون أنهم واقعيون، وأنهم قد نلدروا حياتهم من أجل الدفاع عن قضائه، وإلى آخر الكليشيهات. وكان كذاباً ما كتبه عن حياة الإنسان في الأحياء الشعبية، وإهانة كبرى لهذا الشعب الطيب المسكين، ولدفع هذه الإهانة، ولتصحح ما كتب، شعرت أنني أتوجه لأشعوري إلى القصة القصيرة، وأول مجموعة صدرت لي، كنت يومها لا أزال أشغل في أحد الأعمال^(٢).

أما المسرح، فيعتبر بكونه الأداة القادرة على منح الكاتب فرصة الاتصال المباشر بالجمهور. أنا لوجع في الكتابة للمسرح. ولكنني لم أتمكن من تعلم هذا الحرف اللهم الذي سيطر علي... إنني أقتل الكتابة للمسرح نوعاً من السير على أرض ملأى بالألغام. وأنا، الآن، أحلم بكتابة مسرحية تستفز الجمهور وتوجه الإهانات إلى ما يجرم من أفكار وتقاليد وقيم، وتدفعه إلى ضرب الممثلين^(٣).

نعم... إنني أحسب دمشق، لأنني أحس أنها المدينة التي ساسقت يوماً ميتاً فوق أرضها. وأنا أحبها، أيضاً، لأنها غنحتي الشفاء والفرح في آن. ومن يعتقد بوجود مدينة تنبع الفرح فقط، فهو غلو في نظر قدماء البيت، أرض الواقع. ودمشق مدينة شجاعة، منعمة بالحياة، وبالقدرة على التطور، وعلى هزيمة أعدائها^(٤).

حكاية قصيرة

حكاية قصيرة عن زكريا تاسراً، هي تكملة للرفض المتأخر بإهليلج الرجل. لقد كان زكريا، ولا يزال صحافياً، بمعنى أنه يعمل في الصحافة. وقد كنا صغيرين نسبياً! وأنا ونبيل اللهم) ذهبنا إليه، فاستقبلنا بحرارة وقدم لنا، كعادته،

- (١) هذا لا يعني، أن حضور زكريا نافر الأسر، لم يكن قبل هذا الوقت، ولكن هدف هذه الإشارات، يتمثل علاقة بين تجربة رائدة، مسابقة عليه، وهي تستل هذا بروج نظري، يتعدى عن صرامة الدراسة الأكاديمية وجفافها، وإن كان يتنهدا ولا بد من التذكير، لتبني، أن هذا المنهج، وإن التزم، بجانب من جوانبه بالإنزلاق الأكاديمي، يظل أمياً بهذه الأول.
- (٢) راجع، في هذا الصدد، دراسة ممتازة لأطون مقدسي، مواقع جديدة للأدب - مدخل لدراسة الأدب والفكر السوراني، والموقف الأدبي، السنة الثانية، العدد ١٢، بيان، ١٩٧٣.
- (٣) يستند هذا الرأي على الكتابات التي تناولت لقب زكريا نافر والأول التي قبلت فيه من قبل جيل السيميائيين، عقداً وشعرا وكتاب قصة.
- (٤) وإن هذا التصديق متزايد، إلا وجهة الفكر الرئيسية، في المجال الفني، أيضاً، هي التغلب على التكرار الصارفة. جورج كركاش، الرواية الشارعية، ترجمة د. صالح الكظم، بغداد ١٩٧٨.
- (٥) من رأي حاكم بيرك، حربية بنشرين ٢-٣-١٩٨٠.
- (٦) وقد سميته النقد السياسي، اعتراف، وهو نقد نافذ ذو طابع صحافي، مواضع، تسيطر عليه الأسباب السياسية اليومية المباشرة.
- (٧) أسوأ هذه النتائج كتاب الأدباء والأدبيولوجيا في سورية، لتبيل سليمان رويحي، بامير.
- (٨) ليس صحيحاً على سابقه كعبير الزقزاق، تولده مبالغته الممنوعة لثري في بكاشي معكراً، فاقه طاعة، ول قد سلباً لثرياً لكثيرين، وكالمادة صحتنا في حيناً - أن لا يرى في أدب زكريا نافر طيفاً معترضاً، على الأقل! ويمكن للتأريخ - تأكيد الأسف - أن يعود إلى كتابات الدكتور عبد الرزاق، أوائل الثمانينات، مرحلة التكمش القديم والصارفة، لثري مدى الظلم والحيف، اللذي يلحقها بالضم الأيديولوجي، صاحبها المبدع والمزود، ومدى الانحياز للهنج بالحقبة الجياشيل السياسي بالبعد الثالث.
- (٩) يشير القاص المعروف سمير حوراني، في مذكراته إلى أنه، مع الثمانينات، لم ي. يوسف وعمره عبد الواحد، إلى بروز اتجاه خاص في جيل الشباب يتوجه زكريا، وإلى أن المسابقات الأدبية، التي شارك في حكمها بعد السبعين، تثير إلى أن الاتجاه الطاعني في القصة هو اتجاه زكريا. أنظر، مجلة دراسات الشارقة، صيب - خريف ١٩٨٨، ص ١٣٠ - ١٣٥.
- (١٠) لا نريد بشئ القصور، إلا أن التواضع، ما زالت تريح بطلهم صاميرها، والتفكير والتأويل ربيع الآخرين، ما زالت صفة اللذين يدهون طيفها! وهناك من دفع التمس، وهناك من سدها، والرايونون في التلوث، لا يذللون بفرعون راينهم للزفة!
- (١١) يقول الطيب صالح: وأذكر إصعالي الشديدي به ذكروا ناسره من سورية بكتب لعدائهم، لكنه يكتب لعدائهم حكمة وصراحة، وتصبراً في مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، فهي مليئة بالتمس واجتالات المص في الإنسان.
- (١٢) عدواً (حول القصة السورية)، «الموقف الأدبي»، العدد ١٢٨، آب ١٩٧٣.
- (١٣) صعب، تحفاً، «أنداء الخروف جورج طرابنسي زكريا نافر بصاد التعمير، ويرى في قصة [الأدب] قلبية» لا نألم، لثري، تلكاً دكا كل الكلاسيكولوجيا الغربية لتفقد لا تدع صبراً على حين لفتاً في كل البنية الأيديولوجية المعرمة. إن زكريا نافر في قصته الجديدة ذات التعمير، «الأدباء»، الصداقات الحساسة والساسة، أيار وحزيران ١٩٧٣، ص ٥٥.
- (١٤) من حوار مع زكريا ناسره، أجراء ياسين ولغانية. جريدة «الوادي»، ٢٣-٥-١٩٧٦.
- (١٥) يقول ابن الملقب: «ما شرم عرم بالشر»، وليس بالظلم.
- (١٦) «الوادي ل.د.». هـ. لرواني.
- (١٧) قصة «البر لبيت» من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، منشورات مكتبة الوادي، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١١٠.
- (١٨) من مجموعة «دمشق الحرائق»، منشورات مكتبة الوادي، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٧.

ص ١٧٨

- (١٩) من مجموعة «الزبد»، منشورات مكتبة الوادي، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٩٥.
- (٢٠) من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ص ١٠٥ - ١٠٦.
- (٢١) راجع في هذا الصدد، علي شكري في كتابه القيم «أزمة الجلس في القصة العربية»، الجية المصرية العامة للثقافة والفن، ١٩٧١.
- (٢٢) «المرة والاشراكية»، دار الآداب، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٩.
- (٢٣) راجع في هذا الصدد: د. مصطفى حجازي في «سبكيونية الإنسان المفقور»، معهد الزمان العربي، ط ٣، ١٩٨٤.
- (٢٤) في قصص كثيرة، صبا على سبيل المثال، وأغنية زرقاء خضراء، و«مراحل الزماني»، وإشتم يا وجهها المتعب من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض» أو «البيدي» من مجموعة «دمشق الحرائق»، أو قصة «الزبد» في المجموعة التي تحمل الاسم نفسه.
- (٢٥) في قصة «خضر»، على سبيل المثال، في مجموعة «الزبد»، ص ٩٥.
- (٢٦) كروان ولسون «الشعر والصورة»، دار الآداب، ١٩٧٢، ص ٣٠٤.
- (٢٧) مجلة «الطليعة»، السنة الثامنة، ١٠ كانون الثاني/يناير ١٩٧٣.
- (٢٨) تنتشر في «الفاكر والأسلوب»، ترجمة د. حيد شرازة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٥٤.
- (٢٩) «عصر السريالية»، ترجمة د. خليفة سعيد، بيروت، ١٩٨١، ص ١٤٨.
- (٣٠) راجع في هذا الصدد «الأفكار والأسلوب».
- (٣١) ويتجلى ذلك في التصريح بالمشتر، المرتبط زمنياً السياسي والاجتماعي، كما في «السور في اليوم العاشر».
- (٣٢) يشير د. عبد الرزاق حيد في كتابه «هواشي زكريا نافر القصص»، دار العادبي، ط ١، ١٩٨٩، ص ٩١، إلى أن زكريا ناسره هو أول قاص سوراني استند من إشارات الشعر الحديث، على مستوى اللغة والصورة والإدماج.
- (٣٣) قصة «أدب» - حيد، ص ٢٥.
- (٣٤) من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض»، ص ٢٥.
- (٣٥) راجع في هذا الصدد مقدمة «دمشق الحرائق» - بالروسية، موسكو، دار النشر، ١٩٧٧.
- (٣٦) «مقدمة»، «مقدمة» - زكريا ناسره، ص ٩٣.
- (٣٧) قصة «سوت الشعر الأسود»، من مجموعة «دمشق الحرائق»، ص ٩٣.
- (٣٨) ساني حيد، مجلة «الطليعة»، شباط/فبراير ١٩٧٢، ص ١٧٠.
- (٣٩) «دمشق الحرائق»، ص ٩٧.
- (٤٠) حول تكتيك القصة عند زكريا ناسره راجع: د. حيد الله أبو هيف، «هكرة القصة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص ٥١ وما بعدها.
- (٤١) من «الأفكار والأسلوب».
- (٤٢) كلمة «الزبد» في «السور في اليوم العاشر»، دار الآداب، ط ٢، تموز/يوليو، ١٩٨١.
- (٤٣) «إسعادنا، هنا، وفي أماكن أخرى، من مساهمة للتصديق الكتاب تبيل للضم».
- (٤٤) «أنداء القصص فكريا ناسره».
- (٤٥) يشير، صبي الدين صبي في كتابه «مطاولات في القصيدة»، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨، إلى أن زكريا بدأ ينشر قصصه العام ١٩٥٥ في مجلة «الثقافة» بينما يشير د. عبد الرزاق حيد في كتابه المذكور أنفاً، إلى أن زكريا بدأ النشر العام ١٩٥٥.
- (٤٦) (٤٧) من لقاء، مع أجته حدي لثري، جريدة «الأخبار» ٦-٣-١٩٨٠.
- (٤٨) من تقرير «الأوروس برس»، حقيقه ياسين ولغانية.
- (٤٩) لا نقدر، بعد الآن، إننا نكاد، من لثري، أن نذكر، أن زكريا ناسره قد توتق، وأول مرة، العام ١٩٦٠، في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وفي العام ١٩٦٣، أصبح مسؤولاً في مجلة «الوقت العربي» الأسبوعية، وفي العام ١٩٦٥ عمل في مديرية التعمير في تقريرين حيد، بالقرية المسعدية، وفي العام ١٩٦٦، عمل في مراقبة الكتب في وزارة الإعلام السورية، ثم مديرًا لشؤون في التعمير العربي السوري، ثم نزع للضم في اتحاد الكتاب العرب، الذي كان أحد مؤسسيه، ورأس تحرير دورته الشهرية «الوقت الأدبي»، وقد عمل، أيضاً، رئيساً لتحرير عيني وإسامة للأستاذ، «المعرفة» الصادرين عن وزارة الثقافة السورية وهو الآن، يعمل في الصحافة الثقافية في لندن.



الرأس

رضوان ظاظا
كاتب من سورية

«كانت

حياة الآخرين مرآة، أشاهد فيها تضاعفة
حيالي وعظمها، وغلوها من أي سعادة
حقيقية»^(١)

في العديد من قصص تامر، يشكل
تضخم وهي الشخصية عاملاً حاسماً في تحديد مصيرها، وتفتح
الوعي هذا، إلا هو إلا إلقاء ضوء قوي على لهالة الإنسانية
للشخصية، يرى خلالها سطر انقصة وضعه الإنساني، لسنه
في وعيه، إنها ومضة من نور، في طلعة وضع كشخصية،
تظهر لها أبعاد وعمق حالتها الإنسانية في لحظة سريعة، عكسة
التركيز وبساعة الإيماء، يبلغ العنصر الدرامي معها دروته
واللقية المرأة إحدى الوسائل، التي إذا استعملت ببراعة،
توصل إلى تلك اللحظة الحاسمة في العمل الأدبي. فكما المرأة
تمتدنا على رؤية حقيقتنا الخارجية، فتقنية المرأة في العمل الأدبي
تقوم بإظهار الحقيقة الإنسانية للشخصية، كما هي في وضعها
الحياتي.

إننا على الرغم من معاشتنا اليومية لحياتنا، نجهل غالباً
حقيقة وجودنا ووضعنا البشري. ذلك أن عجلة الحياة
اليومية، تحتونا في دوراتها، ومع معاشتنا يخلق الاعتياد، ومع
الاعتياد يخلق الكسل الذهني، ومع الكسل الذهني يتولد
الوعي. وما أن يصبح الإنسان غريق حياته اليومية، حتى يفقد
من الصعب جداً على وعيه تمثل حالته الإنسانية بشموليتها،
ورقيتها بوضوح للحكم عليها ولحاولة الخروج منها. فهذا
يتطلب منه أن يكون خارجاً عنها، ولو لفترة قصيرة، وأن
يجهلها، على الأقل، ضمن مدى رؤيته الفعّال، إذ لا يمكننا
رؤية أنفسنا حين تلامس المرأة أعيننا. وتقنية المرأة غايتها خلق



المرفوع

رغم اناسه
في
نصف قرن

هذه المسافة بين الشخصية وحالتها الإنسانية، في لحظة سريعة تتيح لوعينا مثل وجودها بشموليته وعموضوعية، لم تتوافر لها قبلاً. إنها حالة استنارة ذهنية Illumination تحدد مصير الشخصية

إن تقنية المرأة تقوم بوضع الشخصية في موقف، ترى فيه ذاتها ووضعها، كأنها ترى نفسها في مرآة. إنها ترى المكان في الحياة. هذه التقنية، ليست حديثة العهد، فنحن نجد في المسرح الأليزابيثي، عند شكسبير، فمثلاً في مسرحية «الملك لير»، نراها واضحة في المشهد الرابع من الفصل الثالث، حين يلتقي الملك لير - الذي انتابه ثورة من الجنون، إثر اكتشافه عدم محبة فتياته الثلاث له، وتكرارهن لجميله، بعد أن منحهن مملكته تكاملها^(١) - إدغار - الذي نجح أخوه في الإيقاع بينه وبين أبيه، لكي يصبح الوارث الوحيد لأملاك الأب - الذي أصبح ضحية للجنون، وتاه في الأرض متشرداً. في هذا المشهد، يبدو لنا إدغار في العاصمة، وقد فقد عقله، وهو شبه عار، ليس على جسمه ما يقبه البرد. إنه سيكون مرآة الملك لير. ما أن يراه هذا الأخير، حتى يقوم بإسقاط وضعه الإنساني على حالة إدغار، فيراه مثله إنساناً أنكرت بناته جبل صنيعه حين منحهن كل ما يملك، فأطار صولبه الحزن وخيبة الأمل، واختار التشرد والضياع:

ولير: هل أعطيت كل أملاكك لفتياتك فأتى ذلك بك إلى هذا الوضع؟^(٢)
ولير: ماذا! هل أوصلتك فتياتك إلى هذه الحالة التعيية؟
ألم تحفظ بشيء؟ هل أعطيتهم كل شيء؟^(٣)

إن إدغار يصبح انعكاس «ليره» في المرآة، و«ليره» عند رؤيته يميل إليه أنه يرى نفسه ووضع الإنساني، لا بل مصيره. لكن إذا كان «الملك لير» يعتقد أن حالة إدغار مشابهة لحالته، فإنه لا يعونه أن ردة فعل هذا الأخير على حالته، ليست مشابهة تماماً لردة فعله هو بالذات، فإدغار احتار التشرد، وهام على وجهه دون أن يس يكسر عرقه، بينما «ليره» ما زال يتمتع بشبابه الملكية، وما زال يملك قصراً يزييه لذة، على الرغم من عملية الإسقاط، لأن ظل يحتل عن صاحبه - إذا اعتبرنا إدغار ظل لير في هذا المشهد - وهذا ما سئم به وهروب الظل. إن لير عند إدراكه لاختلاف ردة فعله على ردة فعل إدغار - عن ردة فعله هو بالذات، في حالة يريدها أن تكون مشابهة تماماً لحالته - كما في عملية الإسقاط - يتفتح حيناً وعيه على حالته الإنسانية، ويدرك أن ردة فعل إدغار هي الصحيحة. وهي عملية «تفتح الوحي»:

ولير (....) أهذا كل ما هو الإنسان؟ تأملوه جيداً. أنت لست مدنياً للخدمة بأي حريز، ولا للحجون بأي جلد، ولا للخروف بأي صوف، ولا لجرذ المسك بأي عطر. ها هنا ثلاثة أشخاص متقيقين، بينما أنت الشيء بعينه. الإنسان دون تنميق، ليس سوى هذا الحيوان البائس، العاري الذي هو أنته.

بعد تفتح وعي لير وإدراكاً لحقيقة ظله - إدغار - لم يبق عليه سوى أن يقلده، وعندنا تصبح المرأة ممكنة، إذ إن الظل أو الانعكاس في المرآة، هو الذي يجلي على الناظر إليها تصرفاته

ولير: (....) إنهي، إنهي أيها الأغراض المستعارة!

ها اخلعوا عني هذه الثياب! [يعزق ثيابه].
إن تقنية المرأة تتلخص، إذن، في المراحل التالية:

- ١ - الإسقاط.
- ٢ - هروب الظل.
- ٣ - فتحة الوعي.
- ٤ - التطاير.

وستضيف إليها مرحلة أخيرة، ستراها في قصة زكريا ثمر «النهر»، وستدرسها في حينها وهي:

- ٥ - تصحيح الرؤية.

هذه التقنية، التي تتلخص في المراحل السابقة، هي من أكثر تقنيات المرأة تعقيداً، لأنها ستري، في هذه الدراسة، تقنيات أكثر بساطة، استعمل فيها زكريا ثمر طريقة المرأة في عدد من قصصه.

في قصة «النهر»^(١)، نجد عمر السعدي، الذي أوقفه البوليس دون أن يعرف السبب - لكننا نفهم أنه بسبب حبه للنهر، رمز الحرية - مرمياً في زنزانة، وقد استولى عليه دمر شديد من حراس الزنزانة، الذي ركله بعنف، حين حاول عمر هاجبته. خوفه هذا دفعه إلى الرضوخ وعدم محاولة الاحتجاج على الظلم، الذي كان هو شخصته، فهو يري، لم يرتكب ذنباً يستدعي سجنه

متواظفاً لعمر كي يتأمل وضعه الإنساني. وكل ما عليه هو أن يراقب القط، كي يرى وضعه مائلاً أمام عينيه بحقيقته العارية.

إن عملية الإسقاط لا تتوقف عند هذا الحد في قصة ناصر، وهو يدفع بها إلى أبعد من ذلك. فعمر بعد أن أسقط حالته على القط، أصبح يتوقع من هذا الأخير أن يكون مثله، أي تماماً طله في المرأة، وبالتالي، ألا تخرج تصرفاته وردات فعله عن تصرفات وردات فعل عمر في حالات متشابهة على الأقل. ها هو القط يبدأ بالمواء، فهذه الزنزانة الصغيرة تضاهيه وتحرمه حريته، وعندها يلجأ عمر إلى ركل القط بعنف لإسكاته خوفاً من الحارس. إن وضعاً مشابهاً لوضع عمر، يتكرر هنا حيث يلعب القط دور عمر. فعمر السعدي حين حاول غشافية حاروسه، كي يستعسر عن سبب سجنه، تلقى منه ركلة خفيفة جعلته يجشأ ولا يتقوى بكلمة. ما أن ألمحه مقترباً، حتى صرخ نحو فراشه ويتجعد متضائلاً، يفهمه خوف غريب (...). تحول إلى ألم يرش اللحم والعظم. فعمر السعدي حين ركل القط، كان يتوقع منه التصرف كما تصرف هو بالذات أمام حاروسه، أي كان يتوقع أن تكون ردة فعله هي السكوت والخوف

هروب الظل

ركلة عمر لم تؤد إلى غايتها المتوقعة، فالقط يتحملها بصبر، ويستمر في المواء وحبلة أكبر. وهاجبه القط نحو الباب، ووقف لصفه، وابتدأ يموه فقال له عمر السعدي: «أسكت». فلم يباهه القط له، وتابع مواءه، فاستولى الغضب على عمر السعدي، وركل القط ركلة قوية، فأطلق القط مواء مثلاً، ولكنه لم يبتعد عن باب الزنزانة، واستمر يموه بحبلة.

هنا تكمن المفاجأة بالسبب إلى عمر فالقط، الذي كان يجب أن يظهري في المرأة، لم يتصرف مثله في ظرف مشابه، وإن أظهرت ردة فعله استقلالية واضحة من طرفه. وهنا أصبح عمر السعدي مهدداً بفقدان ظله وفقدان هوته، التي أصبح يراها بوضوح، ولهذا السبب يؤدي هروب الظل إلى هز وعي عمر بعنف، يؤدي إلى المرحلة التالية الحاسمة.

تفتح الوعي

تصور أنك تنظر إلى نفسك في المرأة، وتقوم بحركة ما، فلاحظ أن انتمكاسك في المرأة يقوم بحركة مختلفة تماماً، هذا

الإسقاط

وسأله عمر بصوت مرتفع: «ماذا فعلت؟»
وصمت لحظة ثم تابع قائلاً: «ماذا فعلت حتى سجنوك؟»
فهر القط نائية هزيراً سعيداً، وأيقن عمر أن القط يفهم كليته، ولكنه عاجز عن مبادلة الحديث.
وقال عمر: «ماذا فعلت؟ هيا قل لي، السا صديقين؟ هل قتلت قطاً؟»
واغبط عمر بسباع صوته، واستأنف يحدث القط: «هل سجنوك لأنك لم ترتكب ذنباً؟ هل تمكك بيتاً؟ أنت تنام في الشارع وتجموع».

كما نرى، فعمر، هنا، يسقط حالته على حالة القط، التي تصبح انتمكاساً لحالته هو بالذات. فالمرأة قد وجدت إذا - القط يلعب هنا دور إدغار في «الملك لير» - وعمر، بتأمله حالة القط، أصبح يرى حالته هو بالذات. لقد توافرت لعمر فرصة النظر إلى حالته بشكل واضح وموضوعي، فهو قد أصبح في إمكانه الخروج من دائرة ذاته اللعقة، لينظر إليها من الخارج، ولو للحظة. فالمسألة قد وجدت، وبمضى الرؤية الفعال أصبح

مواء القط
يتحول الى
صرخة الحرية!

هو موقف عمر من القط بعد تصرفه السابق.

بعد تصرف القط المستقل، أدرك عمر حقيقة أساسية، لم يكن وعيه قد تخطها من قبل، ألا وهي «الاحتجاج» و «التمرّد». فمواقف القط، بعد الركلة، أخذت، في وهي عمر، بعداً إنسانياً جديداً.

«وخيل إلى عمر السعدي أن المواقف مفعمة بالخبر العارم إلى الشمس والهواء والنجوم والشوارع والنساء اللواتي لم يعبون خصره وشعر أسود وجوه بيضاء، وعاد إليه شوقه إلى الحياة خارج الزنزانة...»

فالمواقف، إذاً، لم يكن سوى صرخة لتداء الحرية واحتجاج على سلبها. هذا المقطع السابق يشهد على تفتح وهي عمره وعلى تلك الاستنارة الذهنية، التي أتته من طريق مراقبة القط. لكن، هنا، لم يعد عمر، برأيه لتصرفات القط، يرى نفسه كما هي عليه، بل كما يجب أن تكون. لذا، فبعد عملية الإسقاط، وعثر عمر على صوته في حالة القط، حدث نوع من الانفصال بينها نتيجة لتصرف القط المستقل، وأصبح عمر مهدداً بفقدان هويته التي عثر عليها، كما ذكرنا سابقاً وهنا، لم يعد لعمر السعدي سوى طريقة واحدة كي يردف على هويته، ألا وهي الحفاظ على ظله بالسلطان، وهذا لا يتم إلا بتقليده.

التطبيق

عندما يتدفع عمر السعدي إلى تقليد القط، مراسلاً مواء، جاداً كصرخة احتجاج على الظلم، الذي ألم به، وكتداء

للحرية، التي حرّمه السجن منها.

«وصعد مواء القط حاداً عنقاً، كأنه صراخ الدماء المتدفقة في شرايين عمر السعدي (....). ووجد عمر نفسه يقترب من باب الزنزانة، ويحس على ركبتيه ويلصق وجهه بحديد الباب (....). وسمع عمر السعدي هدير مدن مفعمة بالصخب، وتعالى صوته مقلداً مواء القط. وكان صوته، في البداية، مرتعشاً مرتبكاً، ولكنه ما لبث أن اشتد وأترجع بمواء القط في صراخ موحش».

لقد أدرك عمر السعدي أن الطريق الذي اختاره قبلاً، لم يكن هو الطريق السليم فخوفه، الذي دفعه إلى السكوت على الظلم، لن يعيد إليه حريته المسلوطة. لقد أعطاه القط درساً إنسانياً، سرعان ما طبق تعاليمه: يجب الاحتجاج على الظلم والتحلي بالشجاعة والجلد أمام عنف الظالمين. في هذا الموقف، يتم التطابق بين حالة عمر وحالة القط، وبذلك تكون المرأة قد أصبحت منكوسة، فالظلم هو الذي أمل على الناطق إلى المرأة تصرفاته.

تصحيح الرؤية

في نهاية القصة لقط رابعة بقول، تصبر لنا عمر السعدي وقد عد إلى نفسه، بعد اندرس الذي أحجمه من القط، فسي يتخوف من الحارس، وفقر صراحة ظنوه الإنساني ومصيره بشجاعة

«وظف عمر يصرح، واجتاحتها القطة إذ سمع الحارس يدنو من باب الزنزانة، فنهض ووقف مشدود القامة، ينتظر

وكرهية تاجر
في
تصنيف قرين

صدر حديثاً

لماذا تركت
الحصان وحيداً
محمود درويش



RIAD EL-RAYES
BOOKS
دار رياض الريس للكتب والنشر

بلهفة ركلة الحارس».

لقد بدأ ويصرخ، إنه لم يعد يموء. وما هو قد هص
«ووقف مشدود الغامة بعد أن كان جاثياً على ركبتيه». هذه
هي عملية تصحيح الرؤية.

إن براعة وذكاء زكريا تافر لا يعلان أدق التفاصيل.

لقد ترجم عمر السعدي شيفرة تصرفات القط الحياتية
بلغة التصرفات الإنسانية، لذلك انتقل عمر من لواء الحيواني
إلى الصراع الإنساني، ومن الوضع الحيواني على أربع قوائم
إلى الوقفة الثالثة على القدمين. هذا الانتقال يني دور القط،
فيعد عملية التطابق بين عمر والقط، والتي تثلث في التقليد
عاد وهي عمر الإنساني، ليضفي على تصرفاته الصفات
الإنسانية، وبهذا تم عملية تصحيح الرؤية.

لقد أصبح عمر السعدي يرى الطريق التي عليه اتباعها،
وأصبح يرى مصيره بشكل من الأشكال، فهو حين تفتح
وعيه، وشعر بما يجب عليه القيام به، بعد أن تفجر في نفسه
شوقه إلى الحرية، «هناك على الأرض حائراً هلعاً وقال للمرأة
المخضراء»: «سأهلك... سأهلك».

لقد عرف عمر حينها، أنه سيلعب فداء لحيته، وأنه رجلاً
سبوت من أجلها، وهذا ما تركنا عليه قصة زكريا تافر،
عند نهايتها، إذ لا دلالة فيها على أن عمر سيبدأ حريته بعد
موقف الجريء هذا، لكن فيجب إثبات عبثية «تقليد على أن
الطريق الذي اختاره هو الطريق الصحيح».

يقول تافر:

«وبتبدأ من ذلك الحين يرهبه ويغشاه. وكان يحس أن دمه
طفل يتحب لحظة يتناهى إليه ارتطام حذاء الحارس بأرض
المسر الصلدة. وابتدأ ينسى النهر وبيته. ولم تكن الشمس
تشرق من جهته».

إن خوفه من الحارس جعله ينسى «النهر وبيته»، أي حريته
وحياته السابقة، فهو قد فقد كل أصل بالخروج من سجنه،
لهذا لم تعد الشمس «تشرق من جهته». فالشمس ترمز، هنا،
إلى النور والأمل، وعندما يجسر لنا فهم معنى لكمة «المرأة
المخضراء» بلجين عمر. فهو، عد تفتح وعيه، عاد إليه حينه
إلى الحياة وإلى الحرية. ومع عبارة «سأهلك... سأهلك»،
ظهرت «المرأة المخضراء» ولبست جبهته، كي تمد إليه الشمس
التي كانت تشرق من جهته، أي الأمل، لذا عندنا يبدأ
احتجاج عمر السعدي وتقليده للقط. إشارة أخرى تدل عمر
«تدلتنا» - على أن الطريق الذي اختاره هو الصحيح.
«ووضحت المرأة المخضراء يداها على عنقه وضممت بكلمات لم
يستطع عمر سماعها، ثم غابت في النهر».

تقنية وأسلوب يدعمان الفكرة ببراعة

هذا المقطع، يلي مباشرة المقطع الذي يبدأ فيه عمر بالهواء
مع القط. هذه الإشارات تزيد من تصميم عمر، وتفتح
القدرة على تحمل التعذيب، والأمل في الحصول على حريته.

لكننا، مع ذلك، لا نتكهن من إبعاد الشك، الذي
يساورنا تجاه قدرة عمر على نيل حريته من جديد. فهو وحيد،
وعليه مجابهة قسوة حارسه وحده، كما أن الحارس ليس
المؤول الرئيسي عن سلب حريته، فهو، إن تغلب منه،
سيكون عليه مجابهة البوليس والسلطة بكاملها. كما أن موقف
عمر السعدي النهائي، لا يدل على أنه سيصار حارسه، بل
على أنه سيكون مستعداً لتلقي ضرباته بشجاعة. ولا نخفي ما
تحموه هذه العبارة الأخيرة من مسحة مازوشية، «وابتاحتها
الفتلة لا سمح الحارس يدنو من باب الزنزانة، فنهض ووقف
مشدود الغامة، ينتظر بلهفة ركلة الحارس».

إن تافر يعرف غامساً مدى ضعف بطله أمام من سلبوا
حريته، كما يعرف أنه وحده عاجز عن التغلب. لذا، فهو لا
يمنحه سوى تلك الشجاعة غير الفاعلة، والقدرة على
المواجهة، التي لا تضمن الاحتجاج، ودون أن يعده فعلاً
بحريته. إن الركلة، التي سيتلقاها عمر من الحارس، لن
تؤدي سوى إلى دفعه إلى الصراع بصوت أكثر حدة... كما فعل
القط

إن نمسة المرأة في قصة «النهر»، تعتبر أشد تقنيات المرأة
تعتدل غير أنهم توجد تقنيات أخرى تعتمد على المرأة لكن
بشكل مبسط. نأخذ مثلاً قصة «إنسجم يا وجهها للتعيب»،
إب تطهر لنا شخصاً مات منذ سنوات طويلة، ثم عاد إلى
الحياة من جديد، بعد أن اعتقد أنه قد تغلب من كل
مضايقه. «ولقد أطعمت لحمي وتكراني وأحلامي المرحمة
لغيران سوداء». إنها قصة عودة الذاكرة. فيطل القصة يعود
إلى الحياة مدفوعاً نحو أمه وتذكورت دفعة واحدة هيئي أسرار
بلون الحليب وأخنة قديمة وتبرأ تنساب مياحه المخضراء يهدوه
ونعومة».

إن ذكرى أمه أقوى من النسيان، فهو ما زال يتخزن في
ذاكرته رموزاً للأموه تعود إلى عالم الطفولة.
البهليس = الحليب، الغذاء - الأغنية القديمة = ما تغنيه الأم
كي ينام ولدها.
النهر الذي تنساب مياحه المخضراء يهدوه ونعومة = مهددة
الأم لطفلها كي ينام.

إذا، فيطل القصة يعود إلى الحياة، ولا شيء، في ذاكرته
سوى تلك الغريزة التي تدفعه نحو شدي الأم. لذا، يأخذ
بالبحث عنها، فينتج صوب بيته، لكن الأم لا تعرف ولدها،
وتتلقى الباب في وجهه. وهنا، يبدأ ضياع بطل القصة.
«فاستلقت إلى الجدار وأنا أشعر بإعياء غريب. أه يا أمي من

أجلك جئت من عالم الموت. أنا وحيد دونك أنا وحيد.
مع فقدانه لأنه فقد طفولته التي يبحث عنها.
وأحسست بأنني قد غدت شيئاً ما كرجلاً لا طفولة له.
ومع فقدانه لأنه فقد نشي الأم
وإنني بنته جوجي المخبئة في أغوارها منذ سنين. أه يا
أمي. أنا جئنا.

فبدعه جوعه إلى تلبية طلب رجل يريد التخلص من امرأته
لقضاء المال والطعام، فيقتلها خنقاً بيديه عوضاً من استعمال
السكين التي دسها الرجل في جيبه. ونفهم من ذلك أن قتلها،
قد أصبح، بالنسبة إليه، عملية تصفية حساب شخصية مع
ماضيها الخاص. ذلك لأن المرأة ذكرته يسكران أخته مرة،
وصفى في وجهه، كما ذكرته بألمه التي كان، على الرغم من حبه
لها وتعلقه بها، حاقداً عليها، لسبب لا نعره بشكل واضح،
إلا في نهاية القصة، حين نطمس على سطح ذاكرة بطل القصة
ذكرى مريرة، قاسية، نعرف أن أمه كانت تبغ جسدنا من
أجل إعالة أطفالها. وهنا في هذا المشهد، يعود ذكرنا نمر،
فيستعمل تقنية المرأة أبسط حالاً، كما سرى.

عند خروج بطل القصة مندفعاً من أحد مطاعم الأغنياء -
بعد تنقل المرأة أعضاء الرجل الكثير من المال - قروفاً وراغباً في
التفريق، إذ علم أن اللحم الذي تناوله لم يكن سوى لحم
إنسان بدين، يلتقي بصبي ينظر إليه عند دخوله أحد
الدور، حيث كانت فتح جسدنا لقاء قليل من التفريق. فظهر
له صورته وهو صغير، حين كان ينتظر أمه بدور كلب أمه
أحد الدور. فالصبي أصبح مرآة تعكس لبطل القصة حالته
وماضيها، الذي يبدو أن الغربان والسوداء قد بصقته، غير
راغبة في أكله. إن بطل القصة، حين ينظر إلى الصبي، يبدو
كأنه ينظر إلى نفسه. «وإصطدمت بصبي يلف لفص الحائط،
فسأله بشوشة: «ماذا تفعل هنا؟ أليس لك بيت؟».

فأجاب بذعر: «إني أنتظر أمي. أنا خائف من الجهاد
وحدتي في البيت».

«أين أمك؟»
فأشار بيده الصغيرة إلى باب أحد الدور وقال: «إنها
هنا».

«بيت أقاربك؟»
«ليس لي أقارب».
«أليس لك أقارب؟»
«أبي ميت».

وتصورت في الحال أمه. إنها امرأة فقيرة جميلة وديعة، ملقاة
الآن على سرير رجل غريب، يسحق جسدنا العاري، بينما
هي تفكر في طفلها الذي ينتظر. وفي النقود التي ستكون ملكاً
لها بعد قليل. وحدثت مشقة إلى وجه الصبي الصغير، الذي

تغلقت ملاحه بخلاف من الأسى الصامت. فوجهي ربما كان
مثل وجهه عندما كنت صغيراً أفتب مرتجفاً قرب حائط صلب،
أنتظر ذراعي أمي الحليتين، اللتين أدركت فيها بعد أني كانتا
تطوقان في كل ليلة عنق رجل ما، يملك تقوادة.

في هذه اللحظة، يمي بطل القصة حالته ويدرك مدى
ضياحه. إذ لم تكن هناك جذري من العودة إلى الحياة بحثاً عن
طفولة، كان يأمل أن تكون جديدة. فللماضي، الذي خيل إليه
أنه قد أصبح في عداد النسيان، ظهر له من جديد بمرآته.
وطفولته، التي كان قد نسيها، عادت تفصيلها القاسية إلى
وحيه.

فلذا كان الموت قد أنساه كل ماضيه وذاكراته، فالعودة إلى
الحياة من جديد، لم تكن سوى إنعاش للذاكرة، وهذا أمر
أكده ذكرنا نمر منذ الحرف الأول في قصته. فأسلوبه المكثف
وتقنيته الدقيقة يبدان ببراعة فائقة الفكرة التي يعالجها، ليتحد
بشكل منسجم تماماً كل من الشكل والمضمون. وسريري كيف
تجسج تأسر في ذلك. إن القصة تظهر لنا مدى قوة الماضي
واسحة نسيان الذكريات القاسية، التي حضرت في أذهاننا،
وتحزن إذا نظرنا إلى الشكل، الذي عالج نمر فيه قصته هذه،
نجد أنه يندم تماماً هذه العكرة

فالقصة تبدأ هكذا:

«... لقد لمحتني ذكرنا نمر... الخ»

هذه المقاطع الثلاث، التي تليها وصل وجسر عبور بين
سابق ولآخر؟ وهذه الراو العطفية، الأصل، هي الأخرى،
هنا من خاص رحاقر؟ إنها عاطفة... وهذا يرغمنا على أن
نعطف ما يأتي بعدها على ما كان قبلها. فللماضي موجود
وبقوة، لأنه ما زال مرتبطاً، بفضل هذه التقنية، بالقصة
المسرودة. لكان نمر بدقة تقنيته هذه، يسخر من بطل قصته
الذي يحسب أنه تخلص نائياً من ماضيه، وأطعم ذكرياته
ولغربان سوداء.

في قصة «القبو»، يمي بطل القصة وضعه الإنساني بشكل
كامل، حين يحدث الانطباع بينه وبين قبوه، أي حين يمي أن
القبو ليس سوى المرأة التي تعكس شريري وضعه الإنساني
والاجتماعي، إلى درجة أنه والقبو يصيحان واحداً. ولأحلت
نظراتي فيها حولي. إني أعيش في هذا القبو. العالم يندم فوقي.

إلى سائل حتى النهاية في قمر اللبنة.
في قصة في ليلة من الليالي، تكون مرآة حال أبو حسن
بطل القصة حكاية يروها هو بالذات لصبي موجود معه في
الزنازاة.

لقد ألقي القبض على أبو حسن بتهمة سرقة، هو بريء
منها، وفي المخفر يقوم رجال الشرطة بلهائته وضربه كي
يعترف بجريته، ولا تنفخ تأكيداً لهم بأنه بريء، ويستمررون

أدبنا
في
نصف قرن

في تعليقه ثم عهده رئيس المختر بخلق شواربه إذا لم يعترف، فيفسر أبو حسن - كي يحفظ شواربه التي تشكل بالنسبة إليه رمز رجولته - إلى القول أنه قد سرق عصفلة يد المرأة، فيقع بذلك في فيخ رئيس المخفر، الذي يأخذ اعترافه على أنه حقيقة، ويقنع له شاريه، بعد أن وعده بعدم لمسها إذا ما اعترف.

إن أبو حنن يذكّرنا بأبطال الحكايات الشعبية، كمثمة وأبو زيد الهلالي، أو بعض قبضيات الأحياء الشعبية في دمشق. إنه إنسان يتميز بالشجاعة والطيبة، بالصراخ والصقذ، بالقوة والإنصاف، باختصار إنه يجتمع بين أفضل الخصال، كما يظهر لنا من الحوار الداخلي الذي تبدأ معه القصة. وهو إنسان ضائع كرامة فوق كل شيء، وأبو زيد الآن غس أو هاج. وكنت دائماً تنصر الضعيف المظلوم، وهاجه بالقليل الظالم غير مهيب. ولم تعرف يوماً أحيت به راسك هووان أو ذل.

بالنسبة إلى شخصية مثل أبو حنن، تشكل الشوارب
عصراً متحاً للرجولة لا بد منه. فهو قد **ظن أن يعتبر لهما،**
هل أن يفقد شاربيه. إن الشوارب تلعب دوراً مهماً في الشخصية
الرجولي العربي، فإذا نظرت إلى الرسوم التي يفتخر أبطال
الحكايات الشعبية، وحدا أنهم جميعاً يتكئون شوارب لفت
انتباه الناظر إليها. ولا داعي إلى اللحاح بمبدأ، إذ يكفي أن
نذكر أنباء في اللغة الدواعة، نستعمل يومياً عبارات تأتي على
نظم الشوارب، كأنها قسم مثل عبارة «وحياة هذه الشوارب»
وعبرها.

يروى أبو حسن لصبي موجود معه في الزنزانة - كان قد ذبح أمه لأنها لا تغيد الطهو - حكاية كي يتم، مقابل حصوله على السكن التي استعملها الصبي في جرمته.

إنه يروي له حكاية رجل اسمه مصطفى، وهو إنسان فقير لا يملك من ماع الدنيا سوى شاريه، يخالف أمر الملك، الذي أمر جميع أفراد رعيته بخلق شوارعهم، «فاعتقل وضرب وأهين وسجن». ثم يمثل أمام الملك، الذي يحاول، بشق الوسائل، أن يخرجه من السجن. يبدأ الملك أولاً بتعذيبه بقطع رأسه، ثم يفرجه بالمال، ثم يعرض عليه منصب الوزير، ويصل به الأمر إلى جعله شريكاً في حكم المملكة، لقاء حيا شاريه فيرفض مصطفى. وعندها يفكر الملك قليلاً، ثم يقول له: «دانت فلا رحل». وقد أثبت أن الرجل الوحيد في مملكته، فاحفظ شاريك وسأفككك عن مكانه.

فيتزوج مصطفى من ابنة الملك، وتبدأ خدعة الملك بالنجاح، إذ تطلب بنت الملك في أحد الأيام من زوجها خلق شاريه: «أنا متضايقه جداً من شاريك، ولو تخلصت منها، فلا بد أنك ستصبح أجمل رجل وساحب أكثر».

وهنا تكون المواجهة، التي تصنع مصطلحي، فبنت الملك ما أن تراه حي تنفجر ضاحكة وترفض الاقتراب منه. وإذا أردت معرفة السبب، فانظري إلى المرأة وانظري فيها، فقد صرت دون شاورين مثيرة للضحك أكثر من أي مهرج في علكة أبي، وصرت أيضا أبعداً إلى حد أن كلبه عمرها سنة لا تقبل بالقرى إليك نظراً وحيدة، فيعجز مصطلقي نفسها في القلب ويوت أمام عينيها.

ثم تنتهي قصة ناصر بهذه اللقطة: ووزعت السكين رويداً رويداً نحو الولد، ثم توقفت مرعجة غاضبة، حائرة بين قلب أبي حسن وعين الولد.

فمصطفى، هو الآخر، رجل متعلق بشاريه. وهو قد تعرض بالعمالي. ويفضل الموت على التحلٍ عنها. وهو قد تعرض للغرب والإهانة والسجن، مثل أبو حسن، ثم انتهى به الأمر إلى أن فقد شاريه. بعد أن كان ضحية خدعة. ففريش المخفر لم يربو، كذلك فقد وقع مصطفى في فخ الملك - لا شك في أنه هو الذي ربه هذه الخدعة بالأنفاق مع ابنته - وتاملت خدعة ابنته التي وعدت مصطفى بأن أعف عنه أكث، إذا ما حلق شاريه لكنها هزئت به.

عملية الإسقاط تتبعها عملية هروب الظل، إذ إن ردة فعل مصفئ، تجاه ما أدت إليه حالته، كانت الانتحار، بينما لم يكن يفكر أبو حسن في الانتحار قبلاً، فهو كان قد صرخ بعد أن قص له رئيس المخفر شأنيبه مستعياً بوجهه: «سأذبحكم جميعاً يا أولاد الزنا ولو بقي من عمري يوم واحد».

سبحت له الفرصة لذلك. فهذا يتفق مع شخصيته، خاصة أن الصبي الذي معه في الرزازة قد عرض عليه مقابل الحكاية سكناً ذات تصل طويل رفيع دقيق».

إذاً، فقد اقترت ساعة الشار، لكن قصة مصطفى تأتي وتغير كل شيء. بعد هروب الظل تأتي عملية تنجح الرعي، التي تدفع أبو حسن إلى تبيل ردة فعل مصطفى ورفضه - كما يبدو واضحاً من نهاية القصة - لفكرة الثار من رجال الشرطة. في هذه المرحلة، هناك إحساس سرير بالصف واليأس. فزكريا تامر قد دفع شخصية أبو حسن إلى أدنى مراتب البذل والمواد، بحيث انسحقت تماماً تحت ضربات السلطة القمعية. وهذا التناقض الصارخ بين الصفحة الأولى من القصة، حيث تبدو لنا شخصية أبو حسن في تألقها وعنفوان رجولتها، وبين ما آلت إليه شخصية أبو حسن، بعد تجربته القاسية مع رجال الشرطة، ليس غايته سوى إظهار مدى ضعف الفرد وعجزه، مهما تحل بالرجولة، أمام قوة السلطة.

بعد عملية الرعي، تأتي عملية التطابق. وهنا، نحتاج إلى وقفة، لأن اللفظة الأخيرة من القصة، تحتاج إلى التحليل الشطابق يعني، هنا، أن أبو حسن اختار ردة فعل ظله مصطفى، وقرر تقليده. وهذا يعني أن أبو حسن اختار الانتحار. لكن كيف نفسر تردد يد أبو حسن، التي تحمل السكين، وبين قلب أبو حسن وعنى الولد؟ لماذا لا يطعن قلبه كما فعل مصطفى، وينتهي؟ فقد يكون بسبب هذا التردد هو عملية تصحيح الرؤية. إن مصطفى حين طعن نفسه في القلب طامساً، إستهدف

بللك إسكات صوت ضمه، سبب نيايته الليلية، أولم يستسلم وأصوت قلبه؟

أما بالنسبة إلى أبو حسن، فتأتي القلب/ الحب، لا توافق تماماً حالته الشخصية. فهي ليست سبب ذلك وعوانه، بل هي اللامعالة التي أدت به إلى هذه الحالة. لذا، أصبحت عملية تصحيح الرؤية ضرورية.

لكن لماذا عنى الولد؟

قد يمثل الولد، في هذه القصة، الشر. لذا، فقتله ربما كان، بالنسبة إلى أبو حسن، القضاء على الشر، أصل كل يؤس البشر. ولربما كان قتل الولد خطوة أولى نحو الشار من رجال الشرطة ومواجهتهم، لكن لا شيء في القصة يشير إلى ذلك. ربما كان هناك تعليل آخر للرغبة في قتل الولد، ومع أنه لا يتفق تماماً مع منطق عملية تصحيح الرؤية، فلا مانع من ذكره. حين أراد الولد النوم طلب من أبو حسن أن يقص له حكاية:

وتعودت إلا أنام إلا بعد أن تروي لي أمي حكاية
إذاً فأبو حسن يابح، هنا، دور الأم. فهو قد روى للولد حكاية كي يننام. فهل خشي أن يكون مصيره كمصير الأم؟ فلقد ذبحها ولدها، لأنها لم تكن تحب الطهور، وقد بذبحه هذا الولد مائتات، إذاً لم ينجي أبو حسن بيد رواية الحكايات! ظل كل حطبه في الباب مفرح بالفتيات، لكن ما هو أكيد هو أن عملية تصحيح الرؤية، هي التي خلقت هذا التردد، لكنها قبت، بدورها، دون رؤية نهائية □

كروية قصص
في
صيف قمر

يصدر قريباً

قناع لوجه القمر

مجموعة شعرية

سهيل إبراهيم

دقيقة

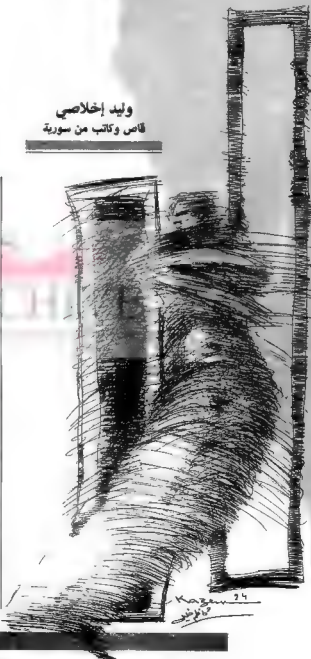
وليد إخلاصي
قاص وكاتب من سورية

تحاول

هذه القراءة لقصص زكريا تأسر أن تستجلي أهمية هذا الكاتب في الواقع القصصي العربي المعاصر كما أنها ستحاول أن تقدمه إلى جيل جديد من قراءه، يضم بأفق أوسع من أفق أجيال سبقته، نتيجة انفراج ساحة المعارف التي تقدمها بانتظام وسائل النشر والإعلام نظرية وفلسفية، كمنهجية منطقية لتحرر نسي في العقل العربي من سطوة الأفكار المسبقة الصنع التي سادت، ومن قسوة أفكار غاوي لا تشد حلف لا يستهين العقل المتحضر وستحاول هذه القراءة عبر التخصصية أن تتحرر سبياً من سطوة النقد، الذي انصب دات يوم بمرارة على قصص زكريا تأسر. وستحاول هذه القراءة، أيضاً، أن تتخلص، بشكل ما، من محنة شخصية وتقدير قد يؤثران، إذا ما تغلبا، على رسم صورة حقيقية لأدب زكريا تأسر القصصي

العودة إلى قصص زكريا تأسر، كمثل الحنين إلى صحبة وجل شرس، يقابلك بين لحظة وأخرى بحكاية مذهشة أو صورة فنية، لكنها معدة بطريقة الجروتسك، أو مغامرة وصفية لشيء لا يخطر على البال. والقارئ معه أشبه بالقراءة، تجذب إلى فئتها باقتراحها من ومض السارة، لكنه لا يلبث أن يعيد الرمال إلى الحياة من جديد.

أذكر دوماً قصة هانز كريستيان أندرسون الشهيرة، فرخ البط القبيح، كلما أردت وضع زكريا في مكانته بين كتاب القصة المعاصرين العرب. هو حقاً ذلك المرخ في عرابته وتفرده. ومنذ العام ١٩٦٠، زمن انطلاقته الصاعدة في كتابه



الصائغ

«سهيل الجواد الأبيض»، الذي لم يكن لغير (جملة شعر) أن تنبئه آنذاك، وحتى العام ١٩٩٤ الذي شهد صدور كبة السنة في طبعة جديدة عن شركة رياض الريس للنشر، يكتف زكريا تامر عن التنويع الدائب على رؤيته العاصفة. الخشنة، المليئة بالشعر الذي يتعد عن الشاعرية، للشعونة بالحكمة البعيدة الموعظة، الساخرة من كل حالات الإنسان الفقر والظلم، والتصف بحالائه المختلفة، وتحقير الإنسانية، الإنسانية، المجانية التي لا ترحم التاريخ أو الواقع العربي المعاصر.

ومن المقارنات التي سيذكرها تاريخ الأدب العربي الحديث، أن شخصاً كيوسف الخال، الشاعر المتصوف العذب الرقيق، والذي كان صاحب مشروع جملة شعره ودار شعرها المتميزة، هو الذي سيطر «سهيل الجواد الأبيض»، لإحساسه بأن الكاتب الملبس القادم من دمشق، يشكل حدثاً في عالم القصة العربية. ويوسف الخال كان بعيد الرؤية كعادته دون ريب.

وسيحلت زكريا تامر، منذ كتابه الأول، مكانة في واجهة القصة العربية المعاصرة، وستدعم تلك المكانة استمرارية طرح رؤيته الخاصة والحادة في مقالاته ورواياه الصحافية وليس من المصادفة في شيء، أن نجم محمد الماغوط، الذي كان يلعب في سبيل الشعر الحداثي، لو في فضاء الصحافة الساخرة، مبتعداً عن التهذيب المألوف، قد لازمه صعود زكريا تامر في المشهد الثقافي السوري. وكأنما الواقع الاجتماعي والثقافي كان في حاجة إلى مثل ذلك الانقحام العيف

للشوائب والقيم التعبيرية المؤكدة. وكان فاتح المدرس، من قبل، قد حقق بحياة مثل ذلك الانقحام في عالم العربي الشكبي، ثم جاء فنان الكاريكاتير علي فرزات ليكمل من رسومه بقعة على من يزعج حبيب وخليفة، سياسياً كان أم رجل أعمال، فهو يبروه. وهذا كله جزء من مشهد متكامل، يؤكد على أن سطح عمله مهما اختلفت حالات إبداعية كظاهرة زكريا تامر.

جصاء، ابن المقفع، إيزوب

الأعمال القصصية الكاملة لزكريا تامر، التي شرت مؤخرًا، تمثل خمس مجموعات كانت قد صدرت سابقاً بين العام ١٩٦٠ والعام ١٩٧٨، أما السادسة فقد ظهرت مع السابقات في العام ١٩٩٤. وتضم المجموعات الست أعمال الكاتب خلال ما يقارب ثلث القرن. وتلك الكتب التي يملأها مائة وأثنان وعشرون قصة هي على التوالي: سهيل الجواد الأبيض - ربيع في الرماد - الرعد - دمشق الحرائق - النمر في اليوم العاشر - بداء نوح.

والرؤية النقدية الظاهرية إلى تلك الأعمال، وإن كانت أساسية ويعول عليها في فهم أعمال زكريا تامر والاستمتاع بها، تؤكد على أن ثبات الأسلوب لدى الكاتب، يجعل القاري يدرك أن أي قصة أقصا عنها اسم مؤلفها، ستدل على أنها دون ريب لكاتب اسمه زكريا تامر. فالمفردات المصنوعة والتراكيب والصور الفنية، والرؤية الاجتماعية، والحس

زكريا تامر
في
نصف قرن

كثافة لغوية أجدي بعمل كوميبيوتر

التاريخي في ربطه بالواقع المعيش، والافتازيا شبه السورالية، تلبس كلها بجمعة شكلا ثابتاً، يكاد لا يتغير من القصة في مجموعة صهيل الجواد الأبيض ١٩٦٠ وحتى القصة الأخيرة من مجموعة نداء نوح ١٩٩٤.

إن الروح الانتقادية عند الكاتب، والتي تنتمي إلى الفجائية التي تأخذ جانب المرارة أحياناً، هي التي سيطرت على كتاباته منذ البداية، لتصبح مع المران والإفئان، الذي لشهر به زكريا وهو يراجع أي عمل ينتجه بدقة الصانع، الحلف الأساس من آلية إبداعه. وهكذا أصبح صاحب قضية متكاملة الأبعاد، وتتداخل مع تسج حياته اليومية. وكان مسيرته الشخصية لا تستطيع أن تكامل في تلك القضية إلا بالكتابة الواجبة الوجود.

وهكذا وهب الكاتب عينيه وسمعه وآلية تفكيره، لمراقبة الواقع الذي افترضه غفلاً، ولمصانة التاريخ الذي تفتن في استخلاص الزيف والشاعة منه. ويات زكريا تاسر، دون أن يدري، وهو الذي يقف ساخراً من (الدوجما)، صاحب (دوجما) متفحص بها وتابع لها بأمانة لا تبارى.

إن جماليات زكريا هي في الكشف عن البشاعة التي يراها في البشة الجغرافية والتاريخية التي يعيش فيها بجسده وبذاكرته. وهكذا يقضي حلم الجماليات أن تؤسس لغته في النص، يجمع بين (الجرؤتك) أي اللقطة، وما بين اللقطة التي للشكل والمعنى، وما بين الانتماء المر لا يمكن أن تتحفظ وترافقه روح واعية ضبطت ملامحها على أساس من معانيه ما هو سيء وقبيح. ولأجل تلك الجماليات تكرر كلمات ومفردات أشيرة لدى الكاتب، وتستطيع استعراض بعض منها، تمثل نفسها أو أنها تستخدم في صيغ مشابهة:

الحشة - الغاضبة - شمس صفراء - الغراب - أذرع باردة - الضجر - السعال - القرف - القبور الرقة - الظلمة - الشرس - الفساة - الكره - الرعب - التعب - الذعر - صوت يطغى - التجهم - الباهت - الحق - الصراخ للمسطوط - الضراوة - النمل - الوحشة - اللائث - الغيط - الكأبة - الحزن - الاستغاثة - العابس - الدمار.

ويبدو أن ملاحة لغوية كهذه، أجدي بعمل الكوميبيوتر الذي يساهم، دون شك، في الكشف عن أسلوبية اللغوية، والتي تؤثر بشكل آلي في بنية الجملة والصورة، وبالتالي في بنية النص ككل.

سأروي الآن حكاية اخترعتها لوي:

وولد لعائلة دمشقية فقيرة صبي هزيل أطلق لئوه سعلاً متقطعاً. قالت (الداية) الأطفال يكون ولا يعملون. وقال

شيخ الجامع، وقد سمع لفظاً في بيت الجيران، فحضر ناظرأ ما يجري، فرأى وليداً مقطباً يحمل ودابة غاضبة وأهلاً مختارين في اختيار اسم لقادم جديد، قال الشيخ: لا يستحق المولود سوى اسم (المشاكس). ثم اقترح صاحب مقهى الحارة الطيب أبدأ اسم (جمعا). بينما رجل حكيم نصح للأب أن يطلق على ابنه اسم (ابن المقفع)، وهمس أستاذ مثقف قليل الكلام في لفه الذي لا يبدأ له صجيج بكلمة لم يفهمها أحد فكرر قسائلاً: (إسزوب). لكن الأب ذهب بعد حيرة إلى دائرة الأحوال المدنية وسجل ابنه باسم (زكريا تاسر). وصمم رئيس المخفر أن يحرم الطفل من التعليم لظن أنه أن خطورة ما، قد تدور في رأسه ذات يوم. فتعلم آنذاك زكريا تاسر الكتابة دون معلم، وصار يكتب يتزق يارد حكايات أثارت حفيظة ناس كانوا قد بالغوا في الرهبة.

إشتهر الشاعر عمر أبو ريشة باعتزله كان بلفت أنظار الناس دوماً إليه، وهو البيت الأخير من أي قصيدة يكتبها، ففي ذلك البيت خلاصة القول وبيت الفصيد، كما يقولون، والضرورة الفنية التي لا تنسى والمفاجأة التي تبقى طويلاً في الذاكرة. وزكريا تاسر لا يختلف في ذلك كثيراً عن عمر أبو ريشة في اللقطة الأخيرة أو الجملة المصافة على الفراغ الأخير من قصته المكتوبة. كما أنه يشبه الحكواتي الشعبي الذي يتهيأ ليلته أو حكاية حكيمة أو موعظة تدل على قدرته الذاتية على استخلاص النتائج المبرجة التي يحتاج إليها السامع. وساقوم باستعراض حواراتم هناهناج عشوائية من قصص زكريا تاسر لنفصص مدى تطابق تلك الملاحظة مع الحقيقة.

من مجموعة صهيل الجواد الأبيض:

وتأبعت مسيري فوق امتداد طويل من الإسفلت الباهت بينما كان يصعد في داخلي غن أغنية قديمة كانت ترددها أمي فيها كنت صغير السن، (قصيدة الأغنية الزرقاء الحشنة). وكانت تأتي نفسي من عذاب أرض بلا مطر، ولم أكن أكثر من كومة لحم بيضاء لا يستطيع مساعدتها أي إله، (قصيدة الغيب). وجمع ماجد لعليه في بصقة قذفها إلى الأرض، وتابع مسيره بخطى متثاقلة وأمامه كان الإسفلت بوجهه الأسمر للعب يلعب تحت ضوء شمس حارة، (قصيدة الصيف). ولم تركت رأسي يتهدل على صدري يذلل وانكسار. ليس لك أي مدينة يا طارق. إحترقت السفن، (قصيدة النهر ميت).

من مجموعة ربيع في الرمان:

وكان الثلج خارج القرية لا يزال يتساقط ماحناً الأبنية والناس والشوارع قناعاً أبيض، (قصيدة ثلج آخر الليل). وتساقت ذئب كثير، وتوهج شمساً صغيرة، ثم ابتدأ صوت ينأى رويداً رويداً (قصيدة شمس صغيرة). وواستسلم أحمد للسبات رويداً رويداً بينما كان يتأهى إليه من بعيد صوت

السكان الحشن الذي يجد فيه عذوبة عجيبة. وشاهد في أثناء يومه الصيف، وكان طفلاً ذهبي الشعر والوجه، يلعب على شاطئه ورملي «قصة سيرحل الدخان». وكانت الجفة لا تزال مكاناً جميلاً للغاية مكتظاً بالأشجار الخضرة والنساء الجميلات وأبنه العسل والخمر واللين» (قصة جنكيز خان).

من مجموعة الرعد:

وعندما أراد فمي أن ينادي أُمي مستغيثاً، خنقت اليداء صرخته، وأجبرته على الصمت. وهكذا حُرمت التائب تاركاً الشمس تشرق كل صباح» (قصة الصفر). «وابتهج الملك أيضاً، فالذهب تزايد في حرته، ونسبت رعبته الموت» (قصة التسيان). وهكذا كسا ترون دحر إيليس، ودفن عبد الله بن سليمان حافي القدمين في حفرة وأهيل فوقه التراب، وكانت هاتية عربة للضالين الذين يريدون ألا يظلموا حفلة حتى موتهم» (قصة عبادة الله). «ولم يأكل صلاح الهند إنما أجهش باليكاه حالاً بعد لحظات حين لم يمنحه الهند حلياً» (قصة العرس الشرقي).

من مجموعة دمشق الحراق:

«وكانت الشمس في تلك اللحظات حمراء تجمع للأفول، فالليل الأسود ات...» (قصة البستان). «وكان الشراب لا يزال حائلاً على غصن شجرة التانج، وقد تعبني خضفها ثم هوى إلى أسفل» (قصة أقبال اليوم السابع). «وحدثني التوبت والناس والأزقة أطلالاً غير أن الياسمين نبت معتد في لرماد شمساً بيضاء» (قصة التراب لنا وللطيور السيام). «والصق ظهره بحائط ترابي بينما كانت أصابعه تمسك الرغيف بصراوة» (قصة الرغيف اليابس). «ويعدو نحو المقبرة بينما شموس

الأرض تتواري وتنطق» شمساً تلوشمس» (قصة الإعدام). «وكانت الشمس تصعد إلى أعلى فأقبل تاركة الأفق الشرقي لتمتلك المدينة» (قصة البيوي). «وبهتة دوى طلق ناربي منبثاً من المدينة، وأخترق رأس عجلان الذي شهق برعب ودعشة ثم هوى إلى أسفل» (قصة الطائر).

من مجموعة النور في اليوم العاشر:

«فارتعشت اليد الحشنة النحيلة، وأعلنت الزهرة، والتسحبت هاربة إلى ظلمة التراب» (قصة الزهرة). «وزحفت الكين رويداً رويداً نحو الولد، ثم توقفت مرتجفة غاضبة، حائرة بين قلب أبي حسن وعق الولد» (قصة في ليلة من الليالي). «وفي اليوم العاشر، إختفى المروض وتلاميذه والنمر والقنص، فصار النمر مواطناً والقنص مدينة» (قصة النور في اليوم العاشر). «فلم يكثر الأبناء لصرخت، ودقوا السامر في غطاء التابوت، ثم أحرقوا كل ما في البيت من قماش يصلح لأن يكون راية بيضاء، ثم حللوا التابوت إلى المقبرة» (قصة ما حدث في المدينة التي كانت نائمة). «ورالت بعينين مفتوحتين معتمتين بانكراهيه واسمعة دمي الذي ينزف رويداً رويداً ببركي برد فلوح القراوين» (قصة الاعتبال).

من مجموعة نداء نوح

«وقفت بالنهاس عري أبتكباب الجنوب والأشام، ونبتت في ظهورهم أجنحة بيضاء فلطون حزين الأظفار والعلماء» (قصة اليوم الأخير للوسواس القهري). «ونخرج منها المأمون ويأمر إلى القصر، وجلس حل كرسي الملك، ففرح الناس، وفرحت الخيول، وعادت إلى ممارسة عادتها يزد ديوطا باستمراره» (قصة إعدام الموت). «تطاردته صرحات عاصفة تأمره بالوقوف،

الريساتات
في
نصف قرن

يصدر قريباً



سلسلة الأعمال المجهولة.

أحمد فارس الشدياق

فواز طرابلسي عزيز العظمة

RAJEL-SANIT

ESOE (صاحب الأمثال والحكم اليوناني في القرن ٦ - ٧ ق.م.) وهو شخصية أسطورية تسب إليه حكايات قصيرة لها طابع الحكمة. فكانت بعد ذلك من الأمثال، ومن تلك الأمثال ما ترويه العرب عن لقمان الحكيم). وتتم تلك القصص بتوتر عالٍ يتكون من موجات قصيرة حادة، تشكل صلب المفامرة التاريخية في بناء اللغة القصصية، ويتواصل ذلك التوتر عبر حدث واحد ولربما شخصية حكاية واحدة، من أجل الوصول إلى الهدف الذي رسمت القصة من أجله. إن أمثال تلك القصص هي أشبه بالقرن المصقول كالسهم المنطلق كالشهاب ليخترق العقل أو الواحدان.

وتطبق تلك الصيغ على الحكايات الصغيرة التي تكون القصة المركبة، فكأنها لوحة تكوّن من وحدات تعطي في تجميعها شرعية القصة الأم. وأهمية زكريا تأسر في القصة العربية الحديثة تأتي من ذلك النوع من النص الذي يشبه مزجاً من حكايات ابن المقفع التعليمية ولوحات جحا الساخرة بالإضافة إلى ذلك الارتباط التاريخي بحكمة إيزوب في تكوينها الفني. وتقصص زكريا تصبح أحياناً كمثل (الأبوجرام) أي القصيدة القصيرة التي يجتذنها الشاعر بفكرة مسخرة أو مدعنة

وفي قصص القسم الثالث، تطفو (التركيبية) في الأحداث والشخصيات والأزمات لتطفو على وميض المنهج الفني للكتابة. وتكتسب القصص التي يكتبها زكريا طابعاً من المستحسن الأدبي تاليفي الحكمة التي تظلم أجل الوصول إلى الإعدام، فإن تلك القصص الطويلة التركيبية أشبه بعملية التباطؤ في الأحداث أو الهدف. وذلك النوع من القصص بالرغم من براعة تكوينه، فإنه يصبح قياساً على قصصه الأخرى متعباً مشحوناً بالتوتر المتناوب، وإن كانت أجزاء منه تتشابه مع القصص القصيرة الأخرى ذات العنود المعرفي الواحد. إنها في حقيقة الأمر قصة متطاوله تفقد سر الصفحة التي تفسحها عادة قصص زكريا الأخرى. وقصة مثل درجيل إلى البحر جولة في عالم ضيق ولكنه متراخي الأطراف يؤدي في النهاية إلى مقولة الحرمان من البحر في زمن الصحو. وكانت براعة زكريا قصة بتأنيء الهدف دون لجوء إلى ذلك التجوال الطويل المتتابع الأحداث أو ذلك التقلب الزنقي بين الأماكن والشخصيات، لأن مثل هذا التقلب يتسم عادة إلى الطبيعة الفنية للرواية التي يعينها غو الشخصية الرئيسة، بينما في تلك القصة الطويلة فإن الشخصية جالعة مكتملة الأبعاد عبر الأحداث كلها. ستان خاصتان معظم نصوص زكريا تأسر، يمكن لنا أن نحددهما.

الأولى، أنتهت ظواهر الطبيعة وكائناتها غير الإنسانية مثل: الليل - البحر - الجوز - الأرنب - الذئب - الشمس وغيرها.

وتلها دوي وصاص، ولكنه استمر في الرفض بينما البيوت الطينية على جانبي الزقاق تزداد تلاحقاً وشيخوخة (قصة لا شيء).

وتجمل عترة الكرة الأرضية يحكمها جنرالات يأتقرون بأمره، وضمرت هجة عارمة، فما تحمله سيحقق، فلكل جنرال ووطن ثمن ما يزيد أو ينقص لاعتبارات تتعلق بالعرض والطلب في السوق الدولية، (قصة عترة الضعفي). ولكنهم بعد أيام قليلة يصبوا على العصفور الدوري (قصة الخوف). وسيقض عليهم ويعلنون قبل أن يتاح لهم التسليح يسأي سلاح، وسيبقى الجنرالات أحياء (قصة من قتل الجنرال؟). وأوجب البحر حكاية العصفور، واستمر بردها بلا توقف وصبوت عالٍ، أما الناس الذين كانوا يجهلون لغة النهر، فقد سموا ما يقوله بالقريرة (قصة جريمة الماء). ووجد ذلك اليوم عانت الحبر ظلياً لم يزوله (قصة يوم غضب جنكيز خان). وتؤكد تلك النماذج المختلفة من غوالب قصص زكريا تأسر، على أن قدرته الفنية في تلخيص الوقت العام للقصة أو إطلاق الحكم الأخير على مجرياتها، تشير إلى رغبته في التأكيد من وصول هدفه إلى قارئه بإيجاز يعادله في الحكاية العربية الشعبية وهي تنهي نفسها، القول وهكذا يا سادة يا كرام وإن الكرم أجدى وأنفع من البخل، أو أن الجبن يودي بمصاحبه إلى الهلكة أو...).

الكتابة بالسكين

فناً، يمكن تصنيف قصص زكريا تأسر تبعاً لبناءه الداخلي داخل النص الواحد إلى ثلاثة أقسام: أولاً، القصة القصيرة ذات المنحى الواحد أو الحدث الوحيد، أي أن البناء مكون من فكرة واحدة، ومشالها قصة (الابتسامة) (مجموعة النصور في اليوم العاشر، ص ١١٧ - ١١٨). ثانياً، القصة المركبة من قصص صغيرة متنوعة تحاول استكمال البناء الأساس للقصة الأم. ومشالها قصة وقال الملك لوزيره (من مجموعة نداء نوح، ص ٢٨٩ - ٢٩٣). ثالثاً، القصة الطويلة المتشعبة الأحداث، والأرمان والأمكنة، وإن كانت تعتمد على شخصية واحدة يسري الكاتب ما جرى لها في تدفق أو تسلسل متتابع. ومشالها قصة (درجيل إلى البحر) (من مجموعة دمشق الحسرات، ص ٢٦٥ - ٣٠٩). وفي القسمين الأول والثاني، تذكر حكايات إيزوب

شخصيات
تستدعى من
التاريخ وتقدف
في خضم الواقع

والثانية، عصرنة شخصيات مستندة من التاريخ، لاستخدامها في التعبير عن الواقع المعاصر مثل: جتكريز خان - الحسن بن المهيم - عنزة - الملمون - الرشيد - السندباد - طارق بن زياد - هولاكو - كافور الأخشيدي - المنيني - الشنقري - سليمان الحلبي - عباس بن فرناس - مهزراز - شهريار وغير ذلك من الشخصيات التي ساهمت في تأسيس الذاكرة الشعبية بحقائقها وأوهامها وبشكل أدق بسلطانها التي لا تقاوم.

وفي الأحوال كلها لا يقع زكريا في فخ الإعجاب المجاني بالماضي لأنه يحاسبه بحدته إذ يخرج ذلك الماضي عن منطق العصر وفكرة التحضر. وهو لا يتنوع عن تجميع مواقف تاريخية لها طابع سلبي، فكأنما همه هو في تجريد المقدس المحدث وليس الذي في الماضي، كرجال دين وملوك وغيرهم من الشخصيات التي تسرق هيبتها القوية أو بالتزيف

وبراعة زكريا تآمر في الكتابة بالسكين على جلد المجتمع الحي، قد تستدعي التفكير في غط يحدد وخاص من القراء الذي يمكن له أن يكشف عن أبعاد الجروح التي تخفيها تلك الكتابة بالسكين. وأصبح لنفي أن تغيب أربعة أنماط من أولئك القراء:

النمط الأول، عالم نفس له خبرة ميدانية بالوضع العربي وإنسانيه، حاكياً وعكسوماً، فاعليداً وتالياً. ذلك العالم مختصر بالانحراف النفسي الذي يتسبب به التصادف والتأنيذ والتعليب ضد من يمتلك القوة واتخاذ القرار. وفي قصص زكريا تأسراً نجد مادة فنية غنية للعالم النفسي وهو يحاول أن يؤكد على الشواهد السلبية أو السخيلة من تلك التي تسبب بساقيها الروحي أو الاستلاب أو التصرف غير السليم في أبسط الأحوال. كما أن في قصصه انتمكاساً لمعانة شخصية للكاتب وهو يتمزق حيال كل ما هو مرفوض من قبله، ونسبة المرفوض أهل من المقبول عند زكريا تآمر. وقد يذهب الكاتب بعيداً وهو يتهم مناجيح من الكتاب يرى فيهم أمشولة في مصادقة السلطة أو أنه يؤكد على أنهم يبيعون روحيهم للشيطان. وأجل ما في زكريا أنه ماهر في تحويل بعض من مشاكله النفسية والحياتية إلى نصوص فنية مدعشة

النمط الثاني، عالم إضجاع له طابع عربي بحت، مهم باستخلاص قوانين علمه من واقعه، ولا يبعث عن النموذج الكور المجمع في الكتب والأبحاث النظرية، قدما ما يطمح إلى النموذج المحلي العربي. وقد لا نجد في قصص زكريا تآمر النموذج الواقعي البيروني المحدث بمواصفات (كما هو الأمر في القصص العربية الواقعية المشتملة على إنتاجات من إبداع نجيب محفوظ، عبد السلام العجيلي، يوسف إدريس، الطيب صالح، حنا مينة وغيرهم). وعلى عالم الاجتياح أن يكون ذا اطلاع واسع على الأساطير والمخارقات التي حكمت وما زالت

تحكم الروح العامة للشعب، لأن فيها مفاتيح لفهم تلك السورالية التي سيطرت على عقل زكريا، ودققت به إلى إنتاج قصص على الشكل الذي وصل القارئ.

النمط الثالث، رجل مغابرات ذكي، تدفعه الثقافة المعرفية الطموحة إلى البحث والقبول الذي يحاول استيطان حركة الثقافة لمعرفة الاتجاهات الناقلة لأنظمة الحكم التي يمتني إليها رجل المغابرات ويدافع عنها بذلك، للاستفادة منها في تنوير السلطة بعمق الواقع وليس بظواهره الذي تعبر عنه عادة الأيديولوجيات النظرية المتداولة بين أفراد التجمعات. وسيجد هذا النمط من القراء في معظم قصص زكريا ملامح الغضب الاجتماعي والاحتجاج القوي بل كل مظاهر التصف والكبت. إن رجل المغابرات من نوعية كهذه، سيفهم الإشارات والرموز، كذلك الألفة الواضحة التي تمنح بها تلك العصور.

النمط الرابع، رجل يمتلك موقفاً محافظاً سلفياً عن الحياة وحركة التاريخ، فهو إذا ما نقب في تلك العصور فسجد صوراً سلبية لشخص من غش سورسح ارتباط التصف الاجتماعي بيننا نحن رجال تدعي التنسّر باللهي الطويلة أو العفاند الروحية، كي نفك سد في وجه القدم وأمام حقوق الناس في التعبير عن مشاعرهم إن زكريا تآمر لا يميز بين صفة سيئ وسيد، يهبط إلى أدنى الشذبة التي يملها رجال كهؤلاء ولا يخلص نفسه رجل مفسد حامل مبرم حارة تنسب به رجل محافظ يتخذ من المنسند الفكري أو الديني موقفاً. ومثل هذه القراءة من رجل سلفي محافظ لنقص زكريا، قد تساهم في الكشف عن الموقف الاجتماعي للكاتب فني في صورته الإبداعية من خلال حنونه وقسوته.

وقد تكون مطالعة تلك الأنماط من القراء الأربعة، أكثر غنى من مطالعات النقاد، ولكني أزعج أن القراء الشباب الذين سينصون إلى إصادة اكتشاف الأدب الحديث، ومنه أدب زكريا تآمر، يمتلكون وفقاً لمعطيات العصر، مؤهلات تجميعية لمواهب عالم القاص والباحث ورجل المغابرات الذكي والرجل المحافظ السلفي التفكير.

المن يعلم، مغامرة مجهولة يعبر بحورها الكاتب في شوق إلى تحقيق الحلم الذي يعمل في صدره وعقله. وغير الكاتب الكيميائي معقد وقد لا ينتج ما يريعي إليه الكاتب في عقله، أما زكريا تآمر فمغامراته كانت واقعة لأنه استطاع منذ اللحظة الأولى أن يعرف ما يريد، ومثل هذه المقولة قد لا يمكن ناكيدتها بأدلة وبراهين، إلا أنها نبت من إحساس جاء في متابعات جادة وملحة لأعماله على مر السنين.

ومن هنا يمكن القول أن ما كتبه من مجموعات زكريا تآمر الست، إنما هو انطباعات شخصية، ولكنها عمة وخلاصة. □

زكريا تآمر
في
نصف قرن

الألفة

زكريا

تاسر واحد من أبرز القصاصين السوريين، وأكثرهم تقدراً على الإطلاق. له لغة تتراوح بين شاعرية نافذة في المعنى وغنائية تقترب أحياناً من التثرثرة المعاطية. كما أن نية قصصه تقوم على فانتازي ذهني تجريدي (ويشبه شرح ما نميه بهذا المصطلح) وعن الاستعاضة من الباء المعنوي في ربط عناصر قصته ببناء أيديولوجي.

ولكن زكريا، وفي الوقت نفسه، جزء من أدب القصة والرواية السوريين، يطرح المشكلة عينها، أو الإشكالية الأساسية لهذا الأدب، سواء كان إبداعاً أو نقداً. نعتي بها الاعتقاد أن علة وجود (raison d'être) الإبداع هو البرهان على صحة فكرة ما. ويقوم هذا الاعتقاد على نفي مفهوم آخر عن الأدب، والفن عموماً، يرى أن العنصر الجوهر في الفن هو التجربة، وأن الوظيفة الأساسية للفن هي نقل التجربة إلى القارئ، وأوّل أن تكون واضحاً، منذ البداية، فاعل تميزي إلى أقصى حد إلى مفهوم الفن كتجربة، وإني أعتقد أن هذا التحيز يعني اختيار الحرية؛ كما أعتقد أن المفهوم، الذي يعتبره الأدب برهاناً على فكرة وتجلياً لها، هو مفهوم قمع، يستفصل فيها بعد.

وقد يبدو اختيارنا للمكان في قصص زكريا تاسر كموضوع للدراسة، أنه اختيار لقضية هامشية في هذه القصص. ولكن سوف نرى، بعد قليل، أنه من خلال طرح هذا المصطلح، سوف نتوصل إلى مناقشة جمل، أو غالية العناصر الفنية في هذه القصص.



١٧٧ - المجلد ٥٥، العدد ١، ١٩٩٠م - ١٩٩١م - العدد ١، المجلد ٥٦

هناك، أيضاً، علاقة عناصر المكان ببعضها، إذ هي، على الدوام، علاقة تضاد. كابوس المصانع والآلات يقابله عالم الطبيعة الأخضر. ففي قصة «صهيل الجيود الأبيض» يعيش البطل رعب العمل في مصنع: «دستيق كهوم مهترى وأنت تسير في شارع مغمور بشمس النهار الحنيد. ثم سيدفئك للعمل في أحشائه الشرسة. تبع تبع تبع. أتتس الرائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد النازي المصهور...؟ تلك هي رائحة العالم».

وفي تلك اللحظة يأتي جواده الأبيض، التجسد المطلق لعالم الطبيعة: «وارتجف وأنا أسمع صهيله الذي يدعوني... أواه لكم الشئيت أن يرجع جيودي الأبيض الحارب لكي أستطيع وأترك له العنان ليمدوي طويلاً عبر براري لا أفق لها».

عالم القوي في مواجهة عالم البيوت الحميمية. إنه يرحم من قومه «بقعة سوداء تلتصق سطحاً أبيض» بقول: «اليوم لم أعمل شيئاً سوى أن تبت بليداً فوق أرضكم المدينية لقد قادتني قدامي إلى شارع ضخم، وهناك بين مبانيه الثمانية أحسست أني لست سوى بقعة سوداء تلتصق سطحاً أبيض وفي حديقة إحدى البنايات أبصرت كلباً جليلاً يذابه طفل أكثر جلالاً منه، ووقفت ورحت أرقبها ثم سألت الطفل: «وما اسمك؟»

«الاسم هداية» وقال: «وجوني»

«من ماذا يأكل كلبك؟»

«لحم مملوق... إنه يأكل كيلو لحم في كل يوم».

وتنبت عندئذٍ يا قطني أن أقول له: ما رأي أهلك؟ ضموا الطوق الجلدي في عني وأطعموني اللحم. وإذا سألني ذلك الصغير ببراعة: هل تعرف أن تنبح مثله؟ فسأقول له فوراً: حين أضع اللحم في بطني... سانبح ليس مثله فقط بل أحسن من كلاب العالم جميعاً.

إن التضاد بين المكانين، هنا، يصبح عدداً: الانتهاء إلى هذا العالم، أو جمع الضدين، يعني تحول ساكن القوي إلى عبد، إلى كلب. إن براعة الطفل، هنا، تشير إلى أن هذه العلاقة لا تتعلق بالبنات، بل بواقع موضوعي يحدد العلاقة بين الطرفين. ولكن التضاد هنا أيدولوجي، وهذا ما سنفصل دلالاته فيما بعد. إن هذا يشير إلى حقيقة أخرى، وهي أن المكان - الحلم، المكان المرجئي ما أن يقترب منه بطل هذه القصص، ويعلم بالانتهاء إليه حتى يكشف عن وجهه المادي. ففي النص الذي اقتبسناه، منذ قليل، يصبح المكان - الحلم مصيدة لتحويل الراوي إلى كلب

وفي قصة «الستان» يأتي البستان كتسويق لحب رائع بير سميجة وسليان اللذين يتابعان للزواج: «وهلما طريفاً تريباً تند على جانيهما يساتين خضراء... قالت سميجة:

«والمكان المسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً عابداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساحي الأراضي. لقد عيش فيه، لا بشكل وضيعي، بل بكل ما للخيال من تميز. وهو يشكل خاص، في الغالب، مركز اجتذاب دائم للقيم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه».

هذه فكرة سريعة عن المكان الروائي، أو عن نوع واحد من الأمكنة، وهو المكان الأليف. وسوف نورد في هذه الدراسة أنواعاً أخرى من المكان ودلالات أخرى له.

الحي الشعبي

المكان، هنا، يستمد جذوره من الحي الشعبي، من قبوي إحدى ساياته، ويتشر في المدينة، دمشق. إن خطوط المكان الجذير مستقيمة. تتجه نحو شوارع بلا اسم ولا ملامح، ومفهي، ومطعم، وبناتيات، كلها مغلقة الملامح. ومن قلب القيو (المجسد للحمران من الطعام والسجائر والمرأة والعائلة) يصعد حلم عالم الطبيعة الأخضر (الحديقة، الأرض المزروعة) الزهور، السياه الزرقاء الذي يتحول لمجرد الوصول إليه، إلى كابوس.

وللمكان حالته الحميمية للحانية ما الحانية النظرية هي المصانع الكابوسية، الشوارع نصفية مصلب، وعاء أحوب والجرمة، القيط والمطر الذي يلبس كل شيء، أما عالم الطبيعة فهو مضاع دوماً بشمس الربيع الحانية. ولكن المدينة تعبس فجأة في وجه ساكن القيو وتلاحقه برذاذ حتى تعيده إلى جحره - قيوه.

كل محاولات الانفلات من قدر المكان فاشلة. ففي قصة «الوجه الأول» يحاول الطفل مأمون أن يفلت من وثابة البيت القديم وتسوة أنه، فيقرر وهو يلمس قطعة الخبز المحشوة في جيبه ينطاله ألا يرجع مسطلاً إلى البيت، وخلال هروبه شاهد وصياً عدداً على السكة الحديدية وقد بترت عجلات الترام سابقه وكان لون الدم أحمر امتزج بموييل العصي الفاجيع». ويحث فشل أشد رعباً، عندما يحاول أبو الفهد، في قصة «شمس صغيرة» أن يخرج من قفزه من خلال اقتناص ابن ملك الجان، ولكنه بدلاً من ابن الملك يواجه سكران يتحدها «ورفع أبو الفهد خنجره إلى أعلى، وأهوى به، فتحرك السكران إلى اليسار بشكل خاطف مفاجئ فلم يسه الخنجر، ودفع المومي إلى صدر أبي الفهد هاتفاً: وحده». وتكرر هذه الموضوعية في العديد من القصص.

المكان أساساً
قدر يصك
بالشخصيات
والأحداث

- لا شيء في الدنيا أجمل من بيت في بستان. قال سليمان:

عدما تزوح سنجيا في بستان

- سترزه ورداً.

- متزوع أيضاً حصاراً ولواكه حتى لا نجوع إذا فقدت
عمل يوماً.

- سأرتدي ثياب فلاحه وأمشي دائماً حافية القدمين.

يصبح البستان هنا العقدة التي تتجمع فيها كل حيوط
أحلام أطفال زكريا المرأة، عالم الطبيعة الأخضر، الطلح
المتوقع وعندما يترشح الإنسان بالطبيعة يصبح لهم - الطبيعة
والعاشقان - لغة واحدة، يعيشان لحظة صوفية في العمق:
وحدة الوجود. فقدت سمعية عمل العشب بحركة مباحة،
والتصقت خدما بالارض، فاسألها سليمان: «ماذا تفعلن؟».

- إي أنصت

- ومادا تسمعين؟

- إنها تضحك. الأرض تضحك.

في هذه اللحظة بالتحديد ينفجر العنف: أربعة رجال
يهرولون نحوها دوجوماً متجهمة ونظرات صارمة هائلة. . .
ضرب أحدهم سليمان بالعصا على رأسه سقط على الأرض
مغنى عليه. «وما أفاق سليمان من إغمائه، فتح عينيه بصموية
ليصير سمعية عرقمة الثياب، فقلقة تحت رجل يلهث. . .»

هنا ينطلق المكان لمسما، ويصبح عداً ~~عظماً~~ لا رجاء
للاطمئنان إليه أو للاسترخاء في أحضانه. الإنسان الذي في
داخله مطرود منه في لحظة محددة من لحظات المكان.

الأيثف والمعادى

في المداخلة، التي لقيتها في «ندوة الرواية الجديدة»، التي
انعقدت في مدينة فاس بالغرب، العام ١٩٧٩، والتي أشرت
إليها منذ قليل، ذكرت أربعة أنواع من الأمكة التي عرفتها
الرواية العربية: المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان
الأيثف، المكان المعادي. فإلى أي نوع من هذه الأماكن تنتمي
قصص زكريا تمار؟

إن أول ما يحيط في البال، عند الإجابة عن هذا السؤال،
هو أن المكان، في هذه القصص، هو المكان المعادي. فجميع
الأماكن، هنا، معادية ليطلق هذه القصص، سواء كانت قبوا
أو شارعاً أو بستاناً أو غفراً أو سجناً أو مقهى. . . إلخ. قد
تفوي الراوي بعض الوقت، وقد تزعم بأنها على أهمية تحقيق
أحلامه، ولكنها في النهاية تكشف عن وجهها العدواني.

ولكن قبل أن نغني في مناقشة هذه الإجابة، سأورد، هنا،
ما أعني بالمكان المعادي، والنص مأخوذ من المداخلة التي

ذكرتها منذ قليل: «المكان المعادي يخذ في الرواية العربية
تجسيدات كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان العربة،
الفضى، وما شابه ذلك من الأماكن. ويتخذ هذا المكان صفة
الجنم الأبوي، وذلك من الترتيب الهرمي للسلطة في داخله،
وعنفه الموحه لكل من يخالف التعليمات. إن تعصف يبدوذا
طابع قديري».

يضاف إلى هذا أن الإنسان في داخل هذا النمط من
المكان، يحاول أن يخلق - في الواقع أو في الخيال - مكاناً أليفاً.
في رواية توفيق هاشم الركابي (المعمدون) تتحد القرية التي
فني إليها المعمدون السياسيون طابع المجتمع الأبوي بشكل
دقيق للغاية، وذلك من خلال النظام الصارم لمراقبة الشرطة
السجون. وفي مواجهة هذا الكلام المعادي، يقوم المعمدون
بإقامة المكان - الضد، وهو مجموعة من الأنفاق المحفورة تحت
القرية، التي تصل المبعدين بعضهم، بعيداً عن رقابة الشرطة
الصارمة. إن لهذا المكان - الضد نفحة أمومية وألفة. ففي
تحليله لأحد أحلام مرضاه. يشير عالم النفس إريك نومان إلى
واحد من مرضاه، لقد رأى نفسه يقف على قمة برج، فرأى
البحر تنتبج من أطراف الأرض وتصدع إلى السماء. ويرى
نومان في هذا الحلم قوة السط للأرض - الأم المانحة
للحياة وخالقة الليل والنوم». فهل ينطلق هذا التعريف على
المكان في قصص زكريا تمار؟

للمكان في هذه القصص لا يعلني هذا، كتجربة، بل
يطرح كدلالة. وهذا يقودنا إلى سؤال آخر: كيف يعيش
المكان كتجربة؟ إن يعيش كتجربة عندما يكون قادراً على
تذكرنا بامكاننا الفدعية الأليبة، أو عندما يجعلنا نهرب منه إلى
أماكن الأليبة. يصف غاسون باشلار الأثر الذي يحمله
وصف هذا المكان في الرواية لدى الغاري بأنه يخلق ما يسمى
ساشلار بتعليق القرامدة. أي أن الغاري يتوقف عن القرامدة
ليذكر أمكته الخاصة. إن مثل هذا المكان لا وجود له في
قصص زكريا.

دعونا نطع بعض الشواهد على الكيفية التي يصف فيها
زكريا المكان. في قصة «القبو يقول: ووطقت أثني بتكامل
إثر خروجي من صالة السينما، وكان القمر الأبيض معلماً في
فراخ الليل الأسود، وكان المساء رطباً، أستشقه
شرافة . . . وفي قصة «صهيل الجواد الأليظ»: «هزفة
الرجل المتعب بلا ضوء، صمته، صوته، عليه صعيبة من
الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين بعد أن نشرت في
شوارع غريبة في الضياء المتعت من واجهة المحلات المتناثرة
على الحائنين، ومن الإعلانات الكهرسالية ذات الألوان
المحتلفة، وكان الليل أداك أغنية حصة حارة طويلة، يتعاقب
فيها بحثان في عمة كهوفها عدوية ربيع وتوشش نمر جائع».

زكريا تمار
في
نصف قرن

نزاة عمر السدي بلا خصوصية

وفي قصة «النهر»: «إنكأ عمر السدي بموقفه على سور النهر، وتأمل منشا المياه النشابة تحت ضياء الشمس. وخيل إليه مدة لحظة خاطفة أن النهر امرأة مسحورة، غامضة الغنة، وعندما يعقله رجال الـيوليس: «وعقول غناء القهر إلى استغاة خافتة... ثم «فانكمش عمر السدي مذعوراً. وكان النهر في تلك اللحظة نائياً كترقق مياهه حربية تحت شمس صفراء»

ويصف النزاة التي وضعوه فيها: «ودفع عمر السدي أخيراً إلى نزاة. وعندما ألقى بانها خلفه تطلع عمر السدي فيها حوله فأنسى نفسه وحيداً، ولم يكن للنزاة أية نافذة. كان ثمة نور قبيل ينمت من مصباح كهربائي متدل من سلك حديدي مت في السف. وكان هناك فرائش ملقى على الأرض كحكة هامدة، فتد عمر فوقه، وأخفى وجهه في الوادة فدأمت أنه في الحال رائحة غريبة، وخيل إليه أنها رائحة علفوات تستهلك مما قريبه».

وفي قصة «البنانة»: «وسلكا طريقاً ترابية تمتد على جانبيها بساتين خضراء تحاول الاختباء خلف جسدان واطنة من أغصان وطن جافه».

دعونا نحاول تحليل هذه النصوص. هذا النص المأخوذ من قصة «القبو» لا يكشف عن طبيعته، إلا إذا وضعناه في سياق القصة، وفي سياق رؤية الكاتب إلى المكان، المكان، هنا، قبر محدد: قصر معلق وهواو طبيعي. مكان لا يوصف له الوصف هنا ليس مجرد عبارات استثنائية، ولكنها تحدد رؤية الكاتب إلى المكان. وتكشف الطبيعة اللغوية لهذا النص عندما نقرأه كجزء من القصة فمن هذا الجو الروماني الذي يتفقد التحديد، نتوصل إلى ذكرى قصة حب «مسيحة الفتاة التي كانت تحمي براءة وصدق، وكان يعذبني بقسوة اشتهاه لنجون لحسدها... كما أن هذا الحو يقودنا إلى القبو ليؤكد بشاعته: «وكن في تلك اللحظة قد غشوت قريبا من الساية التي أسكن في قبوها... إلى أعين في هذا القبو العالم بيم نوري. إلى أساطل حتى النهاية في قعر هذه اللبية» أي أن المكان، هنا، لا يعيش كنجرة، بل يتحدد بثلاثة معطيات:

أ: المعطى الأيديولوجي، حيث يتم، من خلال التمهيد لذكرى مسيحية والتناقض مع القبو، بناء فكرة متكاملة: قبو الواقع الاجتماعي في الحاضر، الذي يتأكد من خلال موقفين متضادين: الحب والطبيعة الجميلة. إن التضاد ما يؤكد يؤس اللحظة الحاضرة، وبالتالي إدانتها.

ب: المعطى الزخرفي، التمثال في المقارنة القائمة بين القعر

وذكرى الحبية والقو التبع الذي يخلق تداعيات ثالثة: «عداً عمل ورحف في أعاني قرب راح يتربد شيئاً فشيئاً متلور في رعة في التقبو»

ج - المعطى الساي، حيث وصف المكان يصبح عنصر ربط بين الأحداث وفق تسلسل متفر.

إن النتيجة التي تخرج بها تفيد أن المكان في هذه القصة يتفقد الجدلية، وأعي بالجدلية، هنا، كون الصورة الفنية ذات طبيعة مزدوجة: كونها قائمة بذاتها، تجربة متباينة، وكونها، في الوقت نفسه، جزءاً عصبياً من شبكة أكبر منها. إن للمكان، هنا طابعاً وطبيعاً فقط

وفي الانقباس الذي أوردناه من قصة «صهيل الحواد الأبيض». نجد المكان يحمل مفارقة تشير إلى أيديولوجية التمايز الطبقي. فهناك القبو الممتع، الصامت الأسود «علية صغيرة من الحجر الرطب» وهناك على الطرف الآخر «شوارع غريبة في الضياء... وكان الليل آنذاك أغنية غشة حارة طويلة، يتعاقب بحنان في عتمة كهوفها عدوية ربيع وتوحش غمر جالع»

الفرقة السوداء تقابلها شوارع غريبة في الضياء، والحجر الرطب تقابله أغنية غشة حارة طويلة، والمعدو إلى الحجرة دون حين تقابلها كهوف يتعاقب بحنان في عتمة عدوية ربيع وتوحش غمر جالع. نلاحظ هنا:

أ: المكان وظيفة أيديولوجية يصف حالتين اجتماعيتين.

الفرق والفقر، الحرمان والارتواء، المعاناة والعدوية.

ب: إن المكان يصل إلينا عبر دلالة الأيديولوجية.

ج: إن اللغة لا تشير إلى مكان محدد، ولا إلى مكان - ضد. إنما لغة لا تجعلنا نتوقف عن القراءة - أو نعلق القراءة،

كما يقول باتشالار لكي نذكر أماكننا الحميمية، ولكنها لغة بلاغية، عمومية، قد تصف أي مكان عدا الأماكن التي عشنا فيها، ومراس أحلام اليقظة والضمير فيها.

يقول غامضة باتشالار إن الوجودية ترتكب خطأ جسيماً عندما ترى أن الإنسان يولد في عالم غريب ومعاد. الحقيقة أن الإنسان يولد في نهاية البيت. وهذه المفارقة تتلاقح حتى نهاية عصرنا. المكان عند ذكريا معلق عن تلك الراحة وعن الحلم بالمودة إليه.

في قصة «النهر» يصبح النهر مؤنساً. فهو «امرأة مسحورة، غامضة الغنة، وهو يغني سعيداً بأصوات خافتة. ولكن النهر يمزج عندما يتم اعتلال عمر السدي. لقد صفعه رجل الشرطة وفانكمش عمر مذعوراً. وكان النهر في تلك اللحظة نائياً تترقق مياهه حربة تحت شمس صفراء».

من الواضح أننا لسنا أمام رؤية الإنسان البدائي أو الطفل إلى الطبيعة، التي تنقص الأرواح تجلياتها. فعمر السدي

ليس بدأتها ولا قطعاً. وبالتالي لا تُطرح «انفعالات» النهر على خلفية فانتازية. أحوال النهر لعبة بلاغية ذات طبيعة أيديولوجية. النهر يعني مرحاً لأن عمر سعيد، ويجزن لأن قوى القمع أهانته دونما سبب. فالنهر، هنا، جوقة في مسرحية يونانية يملئ تعليقاته على الأحداث. وأدبنا العربي حافل بأساطير هذه اللعبة البلاغية: «وأنك الريح الطلق يغتال ضاحكاً...».

لقد حذر تشييفوف غوركي من استعمال تعابير مثل ويكت السماء.. عصت الريح.. ابتسامة الشمس... لأنه كان يرى في ذلك رؤية قاصرة إلى المكان. وعندما نقراً وصف الزنزانة التي أُلقي فيها عمر السعدي، فلنأخذ نراها الصورة العامة والشاملة جداً للزنزانة، زنزانة بلا خصوصية. إن عناصرها مجرد دلالات تعمل موازنة بين الحياة في داخلها وبين

الموت. إن كل من عاش داخل زنزانة، مثلي، يعلم أن لكل زنزانة خصوصيتها، وإنه يألفها أو يجعلها مكاناً أليفاً بعد فترة من الحياة فيها. إن عناصرها هي عناصر مكان حقيقي، لا يمكن نقلها في الأدب عبر الصطلح البلاغي.

والإنسان في قصة «البستان» يلعب دوراً رئيسياً. فهو التصعيد الأقصى لأحلام الحبيبين بالسعادة. إنه ليس مجرد مكان جميل ولكنه التجسيد لحياة مقبلة. إنه يحمل كل هذه الضوئية، غير أنه يخفي أقصى الرعب وأبعد قدر من انكسار الأحلام في داخله. ولكن نستطيع أن نأتي بعشرات الشواهد الأخرى للأحداث. إننا نستطيع أن نأتي بعشرات الشواهد الأخرى التي لن تزيد على تأكيد المعطيات التي طرحناها بالنسبة إلى المكان. فأي نوع من الأمكنة هو الذي تعرضه هذه القصص؟ إنه المكان المجازي.

المكان المجازي

سوف نعرف، في البدء، ما نعنيه بالمكان المجازي في الرواية. إنه ذلك المكان الذي تجده في حكايات الفيلسوف المحض. وقد سميت مجازياً لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض. إن المكان في أمثال هذه الروايات هو مجرد فضاء أو مساحة تدور فيها الأحداث الجارية في أحد وجوهه. وهو أيضاً دلالة توضيحية على الشخصيات الروائية فيها يتعلق بمركزها العاطفي أو نمط حياتها. وهو كذلك مكمل للأحداث، مثلاً الأشجار التي تمتدش طريق البطل، أو الزوايا التي تخفي الماررب. وهو بهذا ليس عنصراً من عناصر العمل الفني، بل مجرد توضيح لا بد منه.

وقد يكون هذا المكان وصفاً لأحوال الشخصيات الروائية. كأن يكون دلالة على البخل أو الفئ أو الفقر... إلخ. حتى الروائع في مثل هذا المكان هي دلالات صديق أو هجاء، إستمتاع أو ضيق. إنها تصف ردات فعل الأشخاص الروائية لهذه الروائع أكثر مما تصف الروائع نفسها، فهي رواائع متعشة أو خائفة، تخدع الإحساس أو تثير الاضطراب.

لهذا، تكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندرسه ذهنياً، ولكننا لا نعيشه. إننا نعلم أن هذه الأماكن قد وجدت في زمن ما، أو في موضع ما، ولكنها ليس زماناً ولا مكاناً. من أمثال هذه الصفات التي تلصق بهذا النوع من الأمكنة صفات مثل ضوء القمر الساحر، الأشجار الوارقة للظل،

بسمه تعين، صوب الرواية. إلحاح هذا هو مكان حداث الروايات ذات الروائع الطريفة، التي تلعب فيها لعبة «التصادق» الدور الأساسي في بناء وتطور الأحداث. وأحداث هذه الروايات كمكانها، يمكن أن تحدث للأشخاص، ولكنها لا تحدث لنا. لسنا أحياناً مطلّعين ولا اشراقاً مطلّعين. إنها لا تثير إلا حساسة أو استكثاراً سطحيين لا يلمسان وعينا، وهي لا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا.

استطيع أن أوجز الانطباعات التي تشكلت لدي حول المكان المجازي في الرواية العربية بالتالي. إنه، أولاً، مكان سلبي، مستسلم، خاضع لتزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حد يجعل وجوده مجرد افتراض إنه لا يملك استقلالته. وهو، ثانياً، يقع خارج نطاق التجربة الحسية لأنه لا يعبر عن معاشة للمكان. وهو، لهذا كله، مكان لا يندمج في جدلية العمل الروائي. فهو لا يمتلك جدلية الصورة الفنية، التي تمكك استقلالها وتكون، في الوقت عينه جزءاً من كل. وهو، أيضاً، يفتقد الدور المشترك في جدلية العناصر المكونة للرواية، بسبب سلبيته وخضوعه للعناصر الروائية الأخرى.

السمة الرابعة لهذا النوع من الأمكنة أنه غير تاريخي، من حيث انعدام كونه تجربة معيشة في ظرف اجتماعي محدد، ومن حيث إن الزمن التاريخي لا يترك طابعه عليه.

رواياتنا
في
نصف قرن

الاستعمال المجازي للمكان جعله وظيفة أيديولوجية

ما مدى انطاق هذه المعطيات على المكان في قصص زكريا تامر؟ قلنا إن المكان عند زكريا هو، في الأساس، مكان أيديولوجي، يوضِّح فكرة، يؤكد مفارقة، أو يقوم بربط عناصر القصة ببعضها. إنه لا يقوم بذاته. أي أنه مكان ينتقد الاستقلالية. إننا لا نعيش المكان في هذه القصص باعتباره تجربة، بل باعتباره دالة. وما حتما لا نعيشه كتجربة، فمن الطبيعي أن يتم إقصاء عن فنية القصة. وقد شرحنا كيف أن المكان في هذه القصص ينتقد جدلية الصورة الفنية، بسبب سلبه. وبضال إلى هذا اقتضاه العصر التاريخي. يغيب زكريا إلى هذا عصر أنسة المكان، دون أن تستغل هذه الأنسة على خلقية فانتازية مقنعة.

أماكننا القديمة

في استطاعتنا أن نجعل ما قلناه عن المكان في قصص زكريا تامر بأن سمته الأساسية هي أنه لا يعيش كتجربة، وبالتالي فإنه لا يستثير لدى القارئ ذكرى أماكنه الخاصة. ولإدراك أهمية هذه المسألة، نذكر بأن العصر الجوهري في الفن، بما فيه الأدب، هو التجربة الإنسانية، وأن الشكل الفني هو وسيلة لإصالحها إلى المثالي، ولإشارة تجربة عميقة لديه. من هنا نستطيع القول أن الكتاب في هذه القصص مطلب أساسي طرفه بالنسبة إلى طبيعة الفن، وأوكذلك بالنسبة إلى وصيته. لقد أشرنا إلى ذلك في تحليلنا للنصوص الخاصة بالمكان، إذ قلنا إن المكان في هذه القصص لا يعيش كتجربة، ولا يذكرنا بتجاربتنا مع المكان. وقلنا إن المكان يعيش كتجربة عندما يكون قادراً على تذكرنا بأماكننا القديمة، ماعنار أن تذكر القارئ، لتجاربته هو المسألة الجوهري في وظيفة الفن. والآن، أصبح علينا أن نجيب عن السؤال التالي: ما هي دلالة إلغاء بُعد التجربة المكانيّة عند زكريا تامر؟

سنحاول، في البداية، أن نحدد طبيعة ووظيفة المكان في هذه القصص، ثم ندرس، بعد ذلك، علاقة هذه الصورة المكانية بهذه القصص. حدثنا، منذ قليل، أن المكان، هنا، ذو طبيعة مجازية. أي أنه يفقد صلاحه كمكان، يعيش كدلالات: ولكن ما هي ماعية هذه الدلالات؟

قلنا إن الاستعمال المجازي للمكان قد جعل منه وظيفة أيديولوجية، وإنه «يصل إلينا عبر دلالته الأيديولوجية». فإذا كنا نجد في الروايات القائمة على التجربة المكان ذا الطبيعة الأليقية أو الهندسية أو العدائية، فإن الأعمال الأدبية المؤسسة

على الفكرة تختار، في الغالب، المكان المجازي، وتقوم بتحويله إلى معطى أيديولوجي.

إن قصص زكريا هي المثال الأكثر سطوحاً على القصة الأيديولوجية. وما دام موضوعنا هو التقينة الفنية، فسوف نرى أثر هذا التركيز الشديد على الأيديولوجية في بنية هذه المجموعات القصصية، ولذا نقول إن المعطى الأيديولوجي قد سيطر على كل عناصر البنية القصصية، بما فيها المكان والزمان. إن اقتضاه عصر الزمان يحتاج إلى بعض الإيضاح. فالقضايا المطروحة لا تنتمي إلى زمان محدد. والقمع والبطالة والشوق إلى المراتة وإلى الحياة المريحة وغير ذلك من الظروف مطروحة بشكل لا تاريخي. ولقد لاحظ ذلك الأستاذ محمد كامل الخطيب:

«إن عالم زكريا تامر يقدم معادلاً أدبياً ورمزياً لوضع اجتماعي معين، لكنه، برفعه الوضع التاريخ المحدد إلى درجة المطلق، إنما يسلب عاله القصصي ما كان قد منحه إياه من روعة...» أي أن تضاييه الاجتماعية تتسم بلا زمية - وبالتالي لا تاريخية شديدة الوضوح. إن الشرطي عند زكريا، مثلاً، كاسلوب في التعامل وكمنطق، صورة نجددها عند يوه إله العبرانيين، وكاليغولا إمبراطور الرومان، وتقد عبر التاريخ حتى عصرنا الحاضر. إنه شرطي لا يملك ملامح زمان ما، أو مجتمع ما. ويحذر أن الطابع القومي للهوية، إله قبيلة مديان العربية، الذي استعمله المبرانيون، كان ابن وضع اجتماعي معين، ومن هذا الوضع يستمد منطق. فكل ما له صلة بالزراعة، كان يتر غصب المالح لأنه إله قبائل بدوية تتمر الفلاحين وأهل المدن أعداءه الأبديين. أما شرطي زكريا تامر، فهو مجرد من شرطه الزماني.

ما هي الدلالة الفنية لذلك؟

إننا نعلم أن الأدب هو تمثيل عن الخاص، وعندما يتمدد الأدب عن ذلك، فلننا ندخل دائرة الأيديولوجية، أو متعلقة الأدب الأيديولوجي بكلمة أدق، إذ يصبح العمل الأدبي إيضاحاً لفكرة، وليس تعبيراً عن تجربة إنسان محدد. قد يترض البعض أن هذه القصص تنتمي إلى رؤية وبنية فانتازيتين، وأن ذلك يبرحرجها عن منطق الزمان والمكان للمحدثين. سوف نعود إلى هذه المسألة بعد قليل لنبرهن على غياب الفانتازيا الحقيقية في هذه القصص، وأن رؤيتها وبنيتها أيديولوجيتان على المستوى التحريفي.

دعونا نابع أثر البنية الأيديولوجية على بنية هذه القصص. وسوف نعطي مثلاً أساء فيه الكاتب إلى إحدى قصصه الجميلة بالفعل، وأعيى بها قصة «الزهرة». تبدأ القصة بحكاية جنة مدفونة في التراب، جاهلت يدعها طويلاً «حتى تمكنت من أن تنبت من التراب كاتشجار صغير مباحث». ونعلم أن الجنة

لشباب أحب فتاة وتلك جسداً من نجوم يفساء دالمة الاربعاش». هذه الفتاة أعلنت بجرح: «لنفل ما نشاء ولنفلعل أهلي ما يشاؤون». وضحك الشاب وقال: «ستعيش كما تريد وإن نبالي بأحد». ثم أقبل الأهل بالسكاكين ومزقوا جسد الشاب. القصة مقنعة على المستويين الواقعي والرمزي. فأن نتخشب جثة وينتق أحد أطرافها من التراب يمكن واقعياً. وارتقاع اليد من قلب السرية إلى السماء تعني في ثقافتنا الاجتماعية الاحتجاج. إن إيماءات هذا الاحتجاج مقنعة، فلا بد لحياتنا أن يرسم صورة إنسانية، أشواقاً ومعاناة، وهذه اليد تصارع التربة للصدور ولتقل مأساتها إلى العالم بأجمعه. هذا كله موجود في تراثنا الشعبي. وصورة اليد صرخة لا تتوقف، وهي بمثابة تمهيد لإنتاج مأساتها دون توقف. ولكن الكاتب أوقف امتدادها للمفترق محاصرتها أيديولوجياً. فجعلها تحمل زهرة، وهذا عنصر توضيحي لم يكن للقصة على المستويين الواقعي والرمزي حاجة إليه. ثم أضاف الكاتب إليها مشهداً آخر يجس هذا الاحتجاج ضمن محاكمة عقلية: إن الدين قتلوا حباً عظيماً وقفوا صامتين أمام مشهد خمسة رجال وامرأة وطفلة عمرها عشر سنين. نشكو المرأة أنها لا تستطيع وحدها أن ترضي الرجال الخمسة. قال وجعل.

وماذا تقترحين؟»

قالت المرأة: «أنا تساعدي بني»

قال الرجل: «ولكنها صغيرة».

فصاحت البنت بصوت رفيع حاثق متحدج: «ها جبروني وستجد أني أفضل من أمي وستدفع لي أكثر مما تدفع لها». فارتعشت اليد المحننة النحيلة، وأملت الزهرة، وانسحبت

هاربة إلى ظلمة التراب.

من الواضح أن الكاتب أنشأ سوقين، أو مشهدين، ليقيم بينهما حواراً أيديولوجياً، فاصبحت اليد تقول:

«تقتلونني ودمرتهم علاقة حب رائعة باسم الأخلاق. وها هي أمامي صورة لأخلاقكم».

فيجيب المشهد الثاني

«إننا نضاجع الأم وطفلتها ولكننا تقتل بنتا إن أحب».

من أجل هذا الحوار الساحق وهذه الأفكار التبسيطية، أعدم الكاتب قصته الجميلة.

إن هذا التحليل شبه العمل للقصة يوضح حقيقة هامة بالنسبة إلى الكاتب وإلى القصة المشرقية، والرواية والمرح كذلك. إن مجرد وجود العمل الفني هو الفكرة، وليس كونه نصيراً عن تجربة. والأدب حين يعبر عن تجربة - حسب هذا الموقف - يفقد أسس وجوده وصوره، إذ إن التجربة التي لا تجلبها الفكرة ولا تلقي الحياة في قلبها، هي فعل بلدي. فقل الإنسان وجدت الأعراف والتقاليد والأفكار التي يبنغي عليه إصاغت.

إذا كانت الحجة الأيديولوجية قد تجهدت في قصة «الزهرة» من خلال إصافات حولت القصة من عمل فني جميل يعبر عن تجربة بدوية في عهد «جسد شعبي»، فإن الجزء الأكبر من هذه القصة يعمل من الأيديولوجيا الكلاسيكية.

يقوم عدد زكريا ناصر على معطيات محدودة لغائية، سواء بالسبب إلى الأشخاص، أو إلى مسيرة الأحداث. هنالك شخصيات تتكرر في غالبية هذه القصص: الشاب الطويل النحيل، ساكن القبو؛ وهنالك الشرطي الذي يتم

زكريا ناصر
في
نصف قرن

يصدر قريباً

عرب الخليج
في عصر الردة
أسامة عبد الرحمن



MAADIL KUTUB
BOOKS



قصص مكتوبة بنمطية تكرر نفسها دون توقف

ألا نجد، هنا، الموقف نفسه الذي نشأ بين الرجل النحيل، ساكن القيوين الشرطي؟ غسان اللطفي، الذي لم يرتكب ذنباً، يقابله الرجلان اللذان يقومان بالقتل حسب منطق غامض غير مفهوم.

وفي قصة «أرض صغيرة صلبة»، يستأجر ساكنها الحجرية عندما يشاهدان المرأة مكتوفة العقلين، وهي تمسك الثياب، ويقرران انتصافها ليلاً. ولكنهما عندما يعودان في الليل يجامسان الجلس معاً. وهذه القصة تكرر للنطق الحظ إلى

بمواصفات لا تتغير، وهنالك المرأة - الحلم: «وجه كقمر» يجتذبه شعر متهدل بقصوى، عينان خضراوان، نهان مكتسزان يرتجفان إثر كل حركة صغيرة...». قصة «الأغنية الرقاة الخشنة» تكرر هذه المرأة في قصص كثيرة جدها في قصة «رجل من دمشق» - وبأسفها حقل تلح... - وليل الأذغال العذراء يستجدي سواده وعطره من شرها... سياه عينيها الحضرارين... إلخ. وهنالك الطفل، إن هذه الشخصيات تكرر بتعديلات بسيطة حتى تقترب من أن تكون أنماطاً.

النمطية الأكثر بروزاً هي العلاقات الثابتة بين هذه الأشخاص عندما يلتقي الرجل النحيل (أو من يقوم مقامه) سليمان الحلبي، طارق بن زياد، أبو الحسن... إلخ مع الشرطي يكون تسلسل الأحداث متوقفاً والتنازع متثاقلاً. إن الموقف اللطفي للرجل النحيل يواجهه موقف ينتقد كل منطق. المرأة في علاقاتها مع الرجل النحيل والشرطي تخضع للقانون النمطي نفسه. أما الطفل، فقصصه معروفة، لأن جماله وبرامته هما عنوان مقتله.

في بعض هذه القصص تتغير الأشخاص، ولكن التغير هو مجموعة من الألفاظ ترتديها الأنماط الأربعة التي ذكرناها دون أن يتغير من حقيقتها الجوهرية شيء. في قصة «التراب السوداء» مثلاً - عسان يسير بعمره - فبح عصموره - يروا نبع سياه، عميقة الزرقه. وعندما يوصل إلى حياها الشعبي، يلتقي منه رجلان يرتديان الشراويل. يصرخان في وجهه لأنه لم يفل لها «السلام عليكم»، فيعترض أنه كان يفكر ولم يتبته لها فيضبان: «وليفت صباح إلى قاسم ويقول له: «أسمعت؟ الأخ كان يفكر».

وتتصاعد الموقف. كلما حاول غسان أن يمتدح إليها أو أن يسير موقفه، يترابذ غضبها. وحين يوبانه ولا يدافع عن نفسه، يهوي «صباح» بحجره على صدر عسان، ثم يرتفع المحتجر ميتاً بالأدم... ويهوي المحتجر ثلثية... وتكاتب الطعنات سرية متلاحقة...».

جسد المرأة الذي تجده في القصص الأخرى. وعندما تحدث تنوعات، فهي تنوعات على الموضوع عنه. ففي قصة «موت الشعر الأسود»، يدخل زوج فطمة مصطفى إلى مقهى حارة السدي، ويقول لانيها منذر السلام: «قبل أن تتعد كحتر بين الرجال، انهب وخذ أشحك من بيتي». ولما أبصرت فطمة أحماها منقشاً عليها شاهرأ سكينه، ولسوت، ومصارعت إلى الهرب من البيت... وصرخت مستغنية غير أن السكين لحقت بها وبلغت عنقها...». ونحن لا نعرف السبب الذي جعل الزوج يقول لأخي زوجته ما قاله سوى: «ليخطف مصطفى عينيها، ويتخيل فطمة تقول له بذلك: أشبك وأموت لو هجرني. ولكن فطمة لم تغل له يوماً ما يتوق إليه».

إننا، هنا أمام العلاقة عيناها، التي تقوم بين الشرطي والضحية: موقف منطقي يواجهه اتهام غير منطقي وتالياً القتل. ففي قصة «الصقر»، تقوم الشرطة باعتقال الشاب لأنه جالس ومريض، ويقولونه لأنه يتألم. وطابق بن زياد يعتقل ويحكم لأنه أحرق السفن. يسأله المحقق: «هل حصلت عمل إقن من رؤسائك بحرق السفن؟». وفي قصص أخرى، مثل «الأعداء»، يرتدي الشرطي قناع اجتماع الأبناء، المجتمع الضالدي؛ ويقوم بفصاحة بأهراء سامترامج الأسس الحقيقية للطفة... إلخ. والحمد لله الذي خلقنا رجلاً تركض ساعة الخبز إلى أمها كالحج، فتتجو ولا يهلك. والحمد لله الذي لم يخلقنا نساء تقصد في البيوت فحرقنا قنابل الأعداء وكانت الجوارب العتيقة.

وهناك مقطع آخر من هذه القصة بالغ الدلالة، وسنعود إليه فيما بعد عند حديثنا عن الفانتازيا: «... والله ما كان سكوتنا على الأعداء من ضعف، إنما كان إياه وشماً وترفعاً وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم. قلنا: خذوا بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي، قالوا: أطلقوا حرباً شهواه على الأفكار المشورة. قلنا: نحن أهل الكرو والعمر، ونهضنا للماشوق وشيدنا السجون».

الواقع، إننا نستطيع أن نورد العديد جداً من الأمثلة التي يستمرس فيها الشرطي منطقة، هذا المنطق المهزوم من داخله. فسألي ماذا يشير كل هذا؟ يشير إلى أن البنية الأيديولوجية تعيد إنتاج ذاتها في غالبية هذه القصص. كما يشير إلى مسألة أخرى بالغة الدلالة والأهمية، وهي أن هذه البنية الأيديولوجية هي التي تحكم بنية القصة وتحدد مسارها ومنطقها الداخلي. وإذا حاولنا تفكيك النتائج التي تتولد من هذين للمعطين، هنا نتوصل إلى حقيقة هامة، وهي أن هذه القصص مكتوبة بنمطية تكرر نفسها دون توقف. فما هي

كان لينين شديد الإعجاب بعبارة غوته: «شجرة الحياة خضراء، أما النظرية فرمادية». وتصدق عبارة غوته بشكل دقيق على الإبداع الأدبي. فالأدب الذي ينطلق من تجربة معيشة وحية (أي من شجرة الحياة الخضراء) لا يعرف

النسطة. فهناك، أولاً، التصدع اللاتماهي للتجارب الإنسانية؛ وهناك التفرد الذي تميز به كل تجربة عن أخرى قد تبدو التجارب الحياتية خاضعة لنسطة ما، لنشابهة زئبق، ولكن الفنان الحقيقي يدرك تضرد كل تجربة. كما يدرك، في الوقت عينه، وحدة التجربة الإنسانية.

التجربة والحرية

السؤال الأخرى الجوهرية بالنسبة إلى بنية القصة هي أن التجربة مرتبطة بالحرية. فمن خلال التجربة والخطأ يتعلم الإنسان. وتعلمه، هنا، لا يأخذ شكل معرفة ذهنية مجردة، بل معرفة تعيد صياغة رؤيته إلى العالم. الفكرة المسبقة، مجموعة الأعراف والتقاليد، المفاهيم الأخلاقية. فلما واضعت الاجتماعية قيود على المعرفة والسلوك. أما التجربة التي تنتج مفاهيمها وقيمتها فهي المبررة عن الحرية.

ولإيضاح ذلك، فسوف أقدم بعض الأمثلة منذ فترة قصيرة، شاهدت فيلمًا مصرياً في التلفزيون عنوانه: «هذرات طابئة» بطولة نادية لطفي وأحمد رمزي وحسن يوسف. إلخ. طالبة المدرسة الثانوية (تقوم بدورها نادية لطفي) تقع في حب شاب ثري ويسمى (يقوم بدوره أحمد رمزي). الشاب عايب ومخادع. يفتح الفتاة أنه وقع في لحامها وأنه ينوي التقدم لخطبتها، والزواج منها. الفتاة تصدقه. وفي إحدى المرات يقتحمها أن تزوره في شقة ليبحثا مسألة الزواج. توافق الفتاة وهناك «يحدث ما لا تحمد عقباه» إذ يفضض الشاب بكارها وعندما يتم ذلك يعلن الشاب أنه لن يتزوج أبداً فتاة فرطت في شرفها. يهرب الفتاة وتلجأ فيزوجها رجل، ليست عارها. ثم تتوالى الأحداث بسرعة: الشاب الذي تزوجها يقتل، الشاب الذي خدعها يدخل السجن، وكذلك أصدقاءه وصديقه الطبيب. أما الطالبة فتتوّم.

ما هي القضية الأساسية التي يطرحها هذا الفيلم؟ الفتاة أخطأت، لأن هناك مواقفها وقيماً، كان عليها أن تعطيها، ولكنها خرجت عنها. لقد مارست التجربة، ومعنى ما، مارست حرية أن تعرف خارج الأطر الاجتماعية. جريمة الفتاة، إذًا، أنها مارست هذا القدر الضئيل من الحرية فعمّقت مثل هذا انفعال الرب.

وهكذا، فإننا عندما نضع الفكرة المسبقة فوق حق التجربة، فإننا نلغي الجوهر الأساسي لمفهوم الحرية ولكن ما

علاقة ذلك بضرورة جعل التجربة هي مبرر وجود العمل الأدبي؟

هناك توازن بين الحياة الواقعية والأدب. ولقد كتبت بحوث كثيرة عن هذا التوازن، بل يكاد الجزء الأكبر من الدراسات الحديثة وعقدية يكون منصراً إلى هذا الموضوع. وعبر هذه البحوث تتكشف ظرواحات متشابهة في الحياة الواقعية وفي الأدب، خاصة الرواية. لاسأخذ مفهوم القمع في المحالين المذكورين. القمع في الحياة الواقعية يتجسد في القرض بالقوة لأنك دفع وشاهم بمسألة الحياة دون اعتبار للمواقع الحقيقي. أي أنه المفهوم الرئيسي للفني ورأى القمع هو أن الأفكار ونظم ونظمهم اسمهم صحيح. ووجه الطاعة، أما الإنسان في سلوكه الحيواني فهو دائماً على خطأ.

يرتكز هذا المفهوم على رؤية إلى الإنسان: الإنسان يولد خاطئاً، وهو معرض للخطأ بمجرد أن يفتح فمه ليقول شيئاً. أو أن يمارس أي فعل من أي نوع. وبالنسبة إلى هذا المفهوم لا يكون الخطأ والتجربة وسيلتين للمعرفة والنضج بل سقوطاً تبدأ يؤدي إلى المعاناة في الدنيا وإلى عذاب النار في الآخرة. إن شعار هذا المفهوم هو: «ولا تدخلنا في التجربة، ولكن نجنا من الشرير».

المفارقة، هنا، أن هذه الصلاة التي يرددوها المسيحيون، أبنها وجدوا، تتناق مع رؤية المسيح إلى الإنسان. فالأب الفاضل، الذي أعطانا وعرف الحقيقة، هو الابن المفضل، الذي يذبح له الأب المعجل للسكن، والذي يعتبره الأب أحب أبنائه إليه وفي الأدب وفي القصة والرواية مثلاً يمكن للكاتب أن يمارس القمع على إبداعه بالأسلوب عينه. وذلك بأن يستر الأدب القائم على التجربة، وبالتالي على حرية الاختيار، هو أدباً معرضاً للتجربة (سأعني الذي تغيب الصلاة السابقة)، وللاعتداع عن القيم والمفاهيم المسبقة لدى الكاتب، نراه يلغي التجربة وقيم بناء ذهنياً، هو مجرد توضيح لأفكاره.

ذكرنا تسامر
في
نصف قرن

إننا، في هذا السياق، نجد أنفسنا أمام مقارقة مدعشة: ففي الوقت الذي يمكن تلخيص التجربة - أو الفكرة - الأساسية في هذه القصص بأنها إدانة قصوى لكل أنواع القمع، نجد أن الكاتب يتبنى مفهومًا قمعياً في ما يتصل بحلاقة الأيديولوجيا بالآداب. إن كل عناصر السبب القصصية تخضع خصوصاً مطلقاً لهذا الطاغية المدعو أيديولوجيا.

هل يجوز المقارنة بين الطاغية الواقعي وبين الطاغية الأيديولوجي؟ اعتقد أن المقارنة، بل والتأليل، قائمان بين الموقعين، إذ إن كلا منهما يشعر أن الإنسان - في الحياة الواقعية وفي الآداب - يحتاج إلى تقويم دائم، سواء بالمثل الأيوية، أو بواسطة رؤية معينة إلى المجتمع وإلى الإنسان. ومن خلال تجريبي الخاصة، اكتشفت أن الناقد والأديب العربيين قد طوعا القارئ لرؤيتها الأيديولوجية، كما تم تطويع النمر في قصة زكريا والنمر في اليوم العاشر. القراء الذين قد قرأوا رواياتي بسطرحون عليّ السؤال نفسه: لماذا أردت أن تقول في روايتك؟ وهم يريدون أن يقولوا: ما هي المساهمة الأيديولوجية التي أردت إيضاحها في روايتك؟ باعتبار أن الرواية هي مجرد مثال توصيحي لفكرة

والمسألة، هنا، أعظم بكثير من كونها مجرد رؤية إلى طبيعة الإبداع الأدبي، لأنها تتعلق بالمسألة الجوهرية في الفن، وأهمها بها وظيفته المعرفية. لقد سبق وقاله إن المكان عند زكريا يقتضد عنصر الألفة. وعيناً بذلك المكان الحكائي في قصصنا ركزنا ناسراً لا يذكرنا بأماكننا الحميمية، ولا يدفعنا إلى التوقف هي القراءات - تعليق القراء - لاستعادة مكاننا الخاص ومباشته حين قلنا ذلك، فقد حددنا الوظيفة الأساسية للفن عموماً،

وليس المكان وحده. فمن خلال الفن - نستعيد - كقراء - تجاربنا السابقة، ونعيد صياغتها، والوعي بها، ووضعها في سياق الحياة الإنسانية ككل. هالك اتفاق عام على أنه عبر هذه الوظيفة يحصل الإنسان على الجزء الأكبر والأساسي من ثقافته. ونعني بالثقافة تلك العناصر المعرفية التي تشكل وعي الإنسان ورويته وسلوكه. هنا مصدر أهمية وحظورة هذه المسألة، إذ إننا خلال الآداب الأيديولوجي نحرمان الإنسان من أهم وسائل المعرفة، فنفقرو روحه ونفترق عنه. إن مثل هذا النوع من الآداب، أي الآداب للمصوغ حسب معطيات أيديولوجية، يقوم بعملية إحصاء روحي ومعرفي لقارئه، يدفعه إلى الخضوع للقيم السائدة، ويأثالي للسلطة القمعية التي تدبينا.

جبروت السلطة



عندما نراقب مسيرة الآداب الأيديولوجي، إبتداءً من المنشآت الدينية في القرون الوسطى، إلى الآداب المصوغ حسب معطيات دينية وأخلاقية، مروراً بالواقعية الاشتراكية في مرحلتها الثانية، ووصولاً إلى آداب العربي المصوغ صياغة أيديولوجية، نستطيع أن نتبين الخطأ أو الخبط الذي تربطها جبراً، ولتحد بالحبس، والتي يمكننا أن نجعلها في متعلقات السببية بتقدير يحتاج فهمها في كل مرحلة:

١: مفهوم الإنسان الخاطيء، سواء كان جذر انحرافه هو الخطيئة الأصلية التي ارتكبها آدم وحواء وطردوا بسببها من الجنة، أو ضرورة القمع كرسالة للارتقاء.

يصدر قريباً

الجزء الأول: الإبداع من نوازل جهنم

الجزء الثاني: نواب الأرض والسما

الجزء الثالث: مواجهات السيف والقلم

العنف الأصولي

سلسلة «كتاب الناقد»

ثلاثة أجزاء

BLAD EL-KAWYER



٢ : مفهوم البؤس الذي هو قدر العيش في هذه الحياة الدنيا، باعتبار أن الاستمتاع بالحياة هو سرقه من رصيد حياة أخرى أو قضية كبرى، أو مجموعة من القيم والمواصفات الأخلاقية

٣ : اعتبار المكرة (مجموعة المفاهيم الأخلاقية، فكرة عبودية الإنسان لعقل كل، النظرية ذات القدسية (إلخ) سابقة على التجربة، ومتعلية عليها؛ فالإنسان يخطئ، ولكن المكرة لا تخطئ.

٤ : إحالة التجربة المحولة إلى أدب (وإلى فن عموماً) إلى فكرة وهماكتها على هذا الأساس. والأمثلة طويلة، نذكر منها: طلب أخيلية المهني إلى أي نواس أن يقتصر على القصيدة الطويلة «دعاني إلى وصف السطول مسلطاً، إلى مطاردة حاكم الفتيش لجوا، إلى منع كتب د. هـ. لورنس، وكذلك منع روايات دوستوفسكي وكافكا... إلخ.

٥ : إعطاء الأولوية لمفهوم الضرورة مقابل الحرية. والنسبة إلى الأدب الأيديولوجي، هنالك سلطة ما يجب أن تطاع. وطابع هذه السلطة أنها تغش مصالح الجماعة العليا، السديسة الغفوس، وأن على الفرد أن يلقى جميع مطالبه - وفق ملاءمة التي يميزه - من أجل مصالح وقم لها طابع التقديس الذي لا يناقش.

السؤال الذي يتولد منطقياً عما تقدم هو: صاحب العلاقة، إذاً، بين الأفكار والإبداع الأدبي؟

الإبداع الأدبي يعبر عن الإنسان بكتلته. وهذا يحتاج إلى بعض التوضيح. يتعامل الإنسان مع العالم المحيط به عبر مجموعة من المهارات المكتسبة والكفايات. والإنسان احادي بالمعنى، هو من يستطيع أن يعزل المهارة التي يحتاج إليها في لحظة ما من كتلته كإسناد. أما إذا احتضنت المهارة مع الكلية الإنسانية، فعالمًا ما تحدث الكثرة في فهم تشارلي تشاملي «المعصورة الحديثة»، نستغل المهارة عن صاحبها حتى يفقد نفسه كإنسان، ويتحول إلى مهارة مجردة مطلقة. إن هذا التجزيء للإنسان يندرج في سياق آلية القمع والكتك الاجتماعيين، التي شرح فرويد وتلاميذه أسلوب عملها. هذا أحد وجوه الاغتراب الإنساني، إذ أن تجزيء الإنسان، الذي يصل إلى قمته في تقسيم العمل والتخصص الفتيق، هو جذر الاغتراب. ويستعيد الإنسان كليته من خلال الفن إبداعاً وتقليداً. وهذه هي إحدى وظائف الفن الجوهورية: إلغاء الاغتراب الإنساني. ولكن ماذا نعي بقولنا أن الفن يعبر عن الإنسان بكتلته؟ نعي بذلك أن الفنان (وهذا يشمل الأدبي أيضاً) يعبر عن رؤيته الشاملة إلى العالم عندما يمدح فناً حقيقياً. هذه الرؤية تشكل من ثلاثة معطيات:

الفنان وتفاعل معها.

الثاني: التاريخ الاجتماعي والبيولوجي للإنسان في عصوره التاريخية، وما قبل التاريخية، الكامنة في بذوات تجربته اليومية. الثالث: الوحدة العضوية التي تجمع عناصر هذه الرؤية وتميز هذه الوحدة لدى الفنان بحرية عناصرها، وحرية علاقات هذه العناصر بعضها البعض إن هذه الحرية تنتقل إلى المتلقي لتحدث تغييراً نوعياً في رؤيته. أي أنها تحرره من الطابع القنري لآلية القمع والكتك الاجتماعي.

ماذا يحدث عندما تفاعل رؤية الفنان هذه مع التجربة؟ تسمى التجربة الإنسانية، في حالتها الأولى، بأنها قابلة للنسيان، أو على أقل تقدير بأنها خالدة الدلالة والمعن. إنها معطى أولي في حالة عطالة؛ أي أنها تمكك في ذاتها الإمكانات لإحداث تغير عميق في رؤيته من ممارستها. ولكن هذه تكتسب تعاليات جديدة، عندما تتدمج في رؤية الفنان. إنها تتدمج في رؤية الفنان، وتتخذ، بالتالي، موقعاً في الكلية الإنسانية، في التاريخ الاجتماعي والبيولوجي للإنسان منذ تواجده على الأرض ربما هذا ما كان ينيه كرونش عندما قال إن البنية التي يصوغها الفنان تخترق طاماً شمولياً يتضمن الحرية الإنسانية بكتلتها، (وهي بالطبع تتضمن، أيضاً،

حصرية رؤية الفنان)

من مما نستطيع أن نثير بهي الأدب الحقيقي والأدب الأيديولوجي. الأديب الأيديولوجي يتعامل مع التجربة الإنسانية (الواقع) في جزء من كلية كتابه، عبر الفكرة المجردة التي تفرض نفسها على الواقع. وكذا لم ينسجم الواقع مع الفكرة، فالواقع هو المخطئ، وهذا، يجب إعادة صياغته في الخيال، لينسجم مع الواقع. أي أن واقعاً مفترضاً يتم خلفه ليبرهن، أو يوضح الفكرة. إذاً، الفارق بين الأدب الحقيقي والأدب الأيديولوجي، هو أن الأول يعتمد على رؤية (بالمعنى الذي شرحناه منذ قليل) في حين أن الأدب الأيديولوجي يعتمد على فكرة مجردة. ويستمد مير وجوده من هذه الفكرة. ولكن، هل يعني هذا قطعة حاصلة بين الأدب والأفكار؟ الأفكار هي، أولاً إحدى عناصر رؤية الفنان. وتتبع الأفكار، ثانياً، كما يقول كرونش، عند العسا بعد عملية الخمس الأولى، عندما يتم التقاط التجربة عبر الرؤية، وهي، ثالثاً، تنتج أفكاراً لا نهائية لدى متلقي الأدب. علينا، هنا أن نبرر استعمالنا لـ «إنتاج أفكار لا نهائية لدى المتلقي». من المعروف أنه كتب، حتى الآن، ما يزيد على ثلاثة عشر ألفاً من الكتب عن مسرحية شكسبير، هاملت. وكما هو متوقع، فإن كل واحد من هذه الكتب، قدم رؤية مختلفة إلى المسرحية. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن الأفلام المأخوذة عن هذه المسرحية. فالفيلم البريطاني، الذي لعب بطولته لورنس

تاريخنا
في
نصف قرن

ينسحب على كل الأعيال الأدبية المهمة.
النتيجة الأولى، التي نخرج بها، أن العمل الأدبي قادر على إثارة أفكار لا نهائية.

يعود ذلك إلى تولد كل إنسان وخصوصية رؤيته. فوحدة التجربة الإنسانية لها وجه آخر، وهو أن رؤية كل إنسان متباينة ومتفرقة، ولهذا، تكون استجابته للعمل الفني، القائمة على تجربة عائلية ولكن متباينة مختلفة. نكتفي بهذا القدر رغم أن الموضوع يحتاج إلى بحث أكثر شمولاً ونقص، عل أن يعود إليه في دراسة أخرى مستقلة ومفصلة.

أوليفيه، قد فسر شخصية هاملت، باعتباره مصاباً بالعقدة الأوديبية. أما الفيلسوف الروسي، فقد اعتبر هاملت إنساناً باحثاً عن العدالة. وهناك أفلام أخرى مأخوذة عن المسرحية نفسها، لها تفسيرات مغايرة مثل الفيلم الذي جعل هاملت «هيبيا معاصراً».

ماذا يعني ذلك؟

يعني أن عملاً مبدعاً واحداً قد أثار عشرات الآلاف من التفسيرات المختلفة، وبالتالي، عشرات الآلاف من الأفكار. ورد الفعل هذا، ليس مقتصرأ على مسرحية هاملت، بل

الفانتازيا بين كافكا وتامر

حركة دائية بطيئة. ولكنهم يكونون أشد ترحيباً عندما ينهضون من أقصى درجات الانحلال والتفتن - ينهضون من طائفة الآباء. ففي إحدى قصص كافكا، يقوم الابن بتهنئة الأب النهائي:

«لا تنزعج. إن عظامك عجم».

«بفرح الأب: لا. مضطرباً الابن، قاذفاً البطانية بعنف، للتح من حوزة أنه انسلط كلية، وهي طائفة، ثم نهض واقفاً فوق سرير».

بعد واحدة فقط ارتفعت ولبست السقف حتى يمتص سوز».

«أردت أن تنطقي. أعلم ذلك يا وغدي الصغير، ولكن تعطيني لم تتم بعد. وحتى لو كانت هذه كل ما تبقي لي من قوة، فإنها تكفيك، بل تزيد عنك كثيراً جداً... إني أهد الله لأن الأب لا يحتاج إلى من يعلمه كيف يسرى حقيقة ابنه...».

«وعندما يلقف الأب بعبه البطانية فإنه يشاهد، بعيداً عنه، بعبه كوني. إن عليه أن يدفع عصوراً كونية إلى الحركة ليجعل من علاقة الأب والابن القديمة شيئاً حياً ومنطقياً. ولكن أي منطق! إنه يحكم على ابنه بالمثل غرقاً. الأب هو الذي يعاقب، فالجريمة تجتذبه كما تجتذب حكمه الموظفين. هنالك الكثير الذي يشير أنه، بالنسبة إلى كافكا، يكون عالم الموظفين وعالم الآباء شيئاً واحداً. إن التشابه بين العالمين لا يعزز مكانتهما لأنها يتكونان من التفتن والغداة».

ويقول بنيامين:

«والآباء في عائلات كافكا الغريبة يتغلون ويسنون من جسد أبنائهم، يتخون عليهم كحشرات طفيلية عملاقة. إنهم

يستقل الآن إلى موضوع آخر ذي أهمية بالغة بالسبب إلى قصص ذكرها تامر وإلى كثير مما يكتب باللغة العربية عن قصص وروايات، خاصة منذ الستينات، أي منذ تحرك الأدباء العرب بإنتاج كافكا، وأعني به الفانتازيا. «الفانتازيا في قصص ذكرها، كما في، غالبية القصص اليهودية، مبنية بناءً ذهنياً. وقبل أن ندرس هذا البناء الذهني عند زوليا جلدوسه، بإيجاز شديد، لدى كافكا

قالتر بنيامين أبرز نقاد مدرسة فرانكفورت ومفكرها. يقول عنه أرنولد توينبي وعن كتابه (إضافات)

«وبدليل هذا الكتاب أرى أن بنيامين هو واحد من الكتاب الأوروبيين العظام في هذا القرن، كتب بنيامين مقالة عن فرانز كافكا، في كتاب «إضافات» بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاة، حاول فيها أن يكشف عن الجذور الروحية لعالم كافكا. يقول بنيامين: «كافكا هو الفتي الذي جاء ليعرف مائة الخوف. لقد دخل قصر بوتكن، وهناك، في عمق القبول، انتهى بجوزفين، الفاترة الشاذية. يصف كافكا نحن ذلك البناء: «شيء من طقوسنا الياسية الفقيرة فيه، شيء ما من مساعدتنا المفقودة التي لا يمكن استعانتها، وفيه أيضاً شيء ما من حياتنا اليومية الشيطانية، من سراتها الصغيرة التي لا تبرز لها ولكنها حقيقية ومستمرة».

يقول بنيامين إن كافكا انصرف فترة إلى حكايات الجفن. لقد أضاف إليها بعض الخجل الصغيرة، ليرهن أنه «رغم عدم كفاءتها، فإن التدابير الطفولية قادرة على إنقاذ الإنسان». كما يقول إننا لنفتي أصحاب السلطة، عند كافكا، وهم في حالة

الكاتب يرفض القمع بأسلوب قمع

لا يتغذون بطاقة هؤلاء الآباء، بل يسمعون لإلزام وجودهم. الآباء يعاقبون. وهم أيضاً الذين يوجهون الإلزام. والخطيئة التي يهتمون الآباء بها هي نوع من الخطيئة الأصلية...
ويصعب

والمحاكم، هنا، لدينا كتب القانون ولكن الناس لا يحق لهم الاطلاع عليها (حسبك: إحدى صفات هذه المحاكم أن الإنسان لا يبدان فيها وهو بريء فقط، بل وهو جاسم للسياق). القوانين والقيم المحددة تظل غير مكتوبة في المجتمعات السابقة للتاريخ، ولذا فقد يجرّفها الإنسان دون علم بذلك، ولذا فهو يستحق العقاب ومهما كان وقع الأمر على الغافلين عن ذلك، فإن مخالفة القانون لا تتم سهواً، ولكنها قدر مكتوب، قدر يتبدى هنا بكل غموضه. ويقول إن النساء في عالم كافكا لا يبدون جيالات إلا في أشد الأمان غموضاً عندما يكن منتهت. يصعب كافكا ذلك في رواية والمحاكمة فيقول:

«من المؤكد أن هذه طاهرة غريبة، قانون طبيعي أو ما شابه ذلك. الذنب لا يجعلهم جذبات ولا القصص العدد الذي يجعلهم جذبات من خلال التوقع. يبدو أن ذلك يعود إلى توجيه الاتهامات ضدهن. فيجعلهن هذه الجاذبة»

لو كان موضوع هذه الدراسة يدور حول الفانتازي في أصناف كافكا (وهذا ما أنوي القيام به بالنظر فيها بعد) فقامت إفراة إيراد المزيد من الاقتباسات من دراسة بنيامين هذه. ولكنني أكتفي بهذا القدر لأعطي صورة عموماً ومبسطة عن الفانتازي في عالم كافكا.

لأخذ النص الأول، الذي يلتقي فيه الفن الفائرة الشاذية جوزيفين. من الواضح أننا في عالم طفلي، منذ البداية، يحمل إيماناً بمرؤية الإنسان البدائي والطفل إلى العالم. يتأكد ذلك من خلال وصف كافكا لغناء الفائرة: «فيه شيء من طفولتنا. وفيه شيء ما من سعادتنا المفقودة، التي لا يمكن استعادتها».

إن ذكر الطفولة، هنا، صريح وواضح فالنساء لا تشدو إلا في عالم الأطفال. ولكن الأكثر دلالة، هنا، هو فردوس الطفولة المفقود، كما يسميه فرويد: «سعادتنا المفقودة التي لا يمكن استعادتها». لقد ردّ فرويد أحلام التعري عند الكبار إلى الاشتياق المستحيل إلى استعادة فردوس الطفولة المفقود. ودراست أعمال كافكا تكشف عن كرون عائله مصوغاً برؤية الطفل. وهذا ما سوف نفضله في دراسة قادمة. ولكن هنالك مسألة أخرى تتصل بهذه الرؤية، وهي الحلم. إذ يسود كتابات كافكا الروائية والفصصية جو ومنطق كابوس. جو الكابوس نلتمسه في ذلك التحول المفاجيء الذي طرأ على الأب في المقطع الذي اقتبسناه، إذ ينتقل من حالة التخاد

والقدارة والحرف إلى حالة يبدو فيها عملاقاً رهيباً، قادراً على التدمير. كما أن المنطق الذي يحكم هذا العالم هو منطق الطفل ومنطق الكابوس. إنه منطق عكس منطقنا في حياتنا اليومية. الأب يلزم بقتل ابنه لأنه أحكم القطع حول جسده. ومنطق المحاكمات لا يقتصر فقط على أبسط الإجراءات القانونية، ولكنه يتضح لمنطق لا يعرفه البشر، فلا يعرفون، بالتالي، متى يجرّفونه. والنساء يصبحن جذبات لأن هنالك انتهاكاً ما موجه ضدهن.

إن العلاقة بين العالين - عالم الطفل وعالم الحلم - وثيقة. فالحلم يستمد رموزه (بل لغته) من اللاوعي. واللاوعي يستمد الجزء الأكبر من معنياته من مرحلة الطفولة. فمن المعروف أن تجارب الطفل، حتى سن السابعة، يتم كتبها كلية، فتنبئ عن الذاكرة لمأ وتستر في اللاوعي. وهي لا تكون الجزء الأكبر من اللاوعي فقط، ولكنها، أيضاً، تصوغ لغته ومصطلحه.

بالطبع لا يعني هذا أن كافكا لم يطرح قضايا ناضجة وعقيدة، وأن كل ما كان يفعله هو كشف هذه الصورة للعالم، المعقدة على العنصرين اللذين ذكرناهما. كل ما نعينه أن الفانتازي، كفن كفاء ومنطق داخلي، يقوم على تجربة مرصوفة برؤية الطفل والحلم - هاته بذلك يلاصق أعيننا قارئاً قصصاً التجريبية التي أنتجها جراح الإنسانية عمقا وبأسا في هذه السيرة

ن القانون الذي يحكم الحياة الاجتماعية، يسعى دوماً إلى إلغاء هاتين التجريبتين من الحياة الإنسانية. إنها خطر يهدد البيان الاجتماعي. ولكن قمعها لا يعني إلغائها. إنها تلحان علينا دون أن نعيها. هنا يأتي كافكا ليبرها في دانها، فيفتح أمامنا عالم جديد وغريب، عالم، رغم جدته وغرابته، هو علنا.

لهذا السبب، يقال إن كل من يقرأ كافكا، لا يعود كما كان. كان البر كما يقول: كافكا دائماً يلزمني

تحرير سياسي

نعود الآن إلى الفانتازي عند زكريا تامر. هل يقوم على تجربة؟ أم هو مجرد سيرة ذميمة؟ دعونا نورد بعض الأمثلة. لأخذ قصة «الحريمة». قام وجلان متشابهان باعتقال سليمان الحلبي ووُجّه بالتهام التالي: «في ليلة الاثنين من حزيران شاعد سليمان الحلبي حلماً قبل فيه الجنرال كليبر». وعندما يتكرر سليمان التهمة يشهد عليه أبوه بذلك وأمه وأخته كذلك. ويقول له المحق:

«الأدلة ثابتة على جرمك».

زكريا تامر
في
نصف قرن

ليقول سليمان إنه بريء. فتجهج وجه الرجل الأسود، وقال بصوت بارد قاس: «فلماذا ولدت ما حدث بريننا؟ جئت إلى هذا العالم كي تمهلك. وستهلك دون احتجاج». يضاف إلى هذه التهمة تهمة أخرى: «في الثالث من نيسان في الساعة الحادية عشرة وثلاث دقائق تطلع سليمان الحلبي إلى القمر، وقال لنفسه: القمر سعيد لأنه لا يعيش في مدينة حاكمها الجبرال كليلير». وفي تلك اللحظة تأتى والقمر في غيلة سليمان الحلبي، وكان قمراً تهرول نحوه سحب قرمزية». وتهمة أخرى أنه خطر لسليمان الحلبي أن العالم سيكون سعيداً لو هلك بعض الأشخاص.

وهكذا، تقرر إعدامه في الساعة السادسة. وخلال حقلة الإعدام تتم تعرية سليمان الحلبي وتقطع جسده إلى أجزاء، وغلال ذلك، كان الجلادون يتبادلان حديثاً عادياً حول الطعام والأفلام التي شاهدوها وضران الشعر. أما رئيسها، الرجل الأسود، فقد تحيل أن ضيوفه ينتظرون مقدمه. ولا بد أن زوجته ترحب بهم، وتقدم لهم فناجين القهوة. وكانت زوجته جميلة، وشعر الآن أنه يجيبها بضراوة. وقبل أن ينصرف، أمر الجلادين بتنظيف الغرفة قبل ذهابها فندما ياصوات مرتفعة، أوردنا تلخيصاً شاملاً لهذه القصة، حتى نطرح مثلاً متكاملاً للكيفية التي يستجيب فيها زكريا الفاتنازي. كيف نقرأ رموز هذه القصة؟ وفي أي إطار يجب تحليل الحوادث غير المعقول؟

سليمان الحلبي، هنا، رمز للإنسان العربي الذي يحمل هموم أمته. إنه ابن حلب، الذي اغتال الجبرال كليلير، قائد



الجيش الفرنسي في مصر. وقد عبّاه الفرنسيون ثم وضعوه على خازوق. سليمان الحلبي، في يوم ستة حزيران (١٩٦٧)، لم يكن رجلاً الفحل، بل رجل الأحلام والنبات الطبية. يعلم بتحرير العرب بقتل كليلير عصرنا، ويعلم كذلك بالثورة السياسية والاجتماعية.

ولكن المهزومين يحاكمونه على أحلامه بالنصر والسعادة لأمتهم. ويحكمون بإعدام تلك الأحلام، ثم يعودون لممارسة حياتهم اليومية الحاملة.

أما مشهد الإعدام، فهو هجائية ساذجة. إنهم يستعملون قتلهم، لأنهم متعجلون إلى متعهم الخاصة. وفي الوقت الذي ابتداءً جسد سليمان الحلبي ينقرض متفصلاً وريداً وريداً، وكانت الأعضاء المقطوعة تلقى جانباً كان المحقق «يستم» متشياً بالأغنية المنبعة من الملباع:

إنشاء هنا، أمام بنية ذهنية تتكون من مجموعة مقولات وأحاج سياسية. وما اعتقدناه بناءً فانتازياً، كان مجرد رموز معادلة لعناصر هذا البناء. وحين نقارن ذلك بالفاثنازي لدى كادكا، نجد نقاط الخلاف التالية:

الأولى: البنية عند زكريا عمالة إلى فكرة، في حين أن البنية عند كافكا عمالة إلى تجربته، بل إلى أكثرها تأصلاً وعمقاً. من خلال استبطان تجربته، تفسر كافكا. ولما كان لكل منا تجربة مفردة يظل القدر كافكا عملاً لا نهاية. يقول فالتير بهاتين: إن عمالة العديد من التفسيرات لكافكا، وإن التزام منجز وأبعد لذلك، يجعلنا نقف النقطة الأساسية لديه فمن الخطأ تفسير كافكا باعتباره كاتباً يكتب عن الأمور الاعتيادية، ومن الخطأ كذلك اعتبار هومو ميتافيزيقية خالصة.

الثانية: إن قصة زكريا تستند لجرد إحالتها إلى البنية الفكرية التي أقرزتها. لا تقول القصة شيئاً سوى فكرتها وتحريضها السياسي. أما بالنسبة إلى كافكا، فلا يستغنى أي تفسير، يظل مفهومنا لنا من خلال تجربتنا، ومفهومنا بالنسبة إلى الدلالات العامة. يقول فالتير بهاتين في دراسته الهامة التي ذكرناها سابقاً:

«إنه ليس لنا أن نستخرج نتائج تأملية من كتابات كافكا التي نشرت بعد موته، وهي مجموعة مذكرات وملاحظات، من أن نتوصل إلى استكشاف أبسط التفاصيل في قصصه ورواياته. ولكن هذه وسعها هي القدرة على إعطائنا مفتاحاً للفقرى السابقة للتاريخ، والتي كانت تبسط على إيداع كافكا. وهي قوى، من المؤكد، أنها تتسبب إل غلنا في الوقت عينه. من يستطيع القول بأي أساء كانت تظهر نفسها لكافكا؟ هناك شيء واحد مؤكد، أن كافكا لم يستطع التعرف بها، ولم ينجح في إقامة مركزاته بينها. إن المرأة التي وضعها العصور السابقة للتاريخ أمام عينه، جعلته يرى المستقبل على صورة

عبيدو باشا
كاتب ومسرحي من لبنان



لن

تدريج العناوين والسمات والصفات شيئاً
إلى تجربة زكريا تاسم في القصة. وهو
قص في شقين. قص للكسار وقص
للصغار، وعندي أن التقنيات، لا
تحسن في أحل الأولى عن الثانية، ولا في الثانية عن الأولى.
الكلام على ساطع قد يزدي دوراً بارزاً هنا، وقد لا يلعب هذا
الدور والكلام على تبسط قد يطرح تجربة خاصة بأدب
الأطفال إذ غالباً ما راوحت المحاولات بين نجاة ومقتلة.
واحد من أسباب نجاة تجربة زكريا تاسم، هو سندها. قصصت
تجربته في القصة، عما لا يلحقها بجمهور وعنده مسودة

قلم الشيخ

بدورها، على عوامل ثلاثية طبيعية بيئية مدعشة. ويعود إعاشتها، إلى تأنيها من حال فطرية، لعبت في الثقافة دوراً محدوداً بل نادراً. بذلك تغيب الثقافة. وبذلك تغيب أي توجيهات مقترحات، أو أي أوهام طفرنة.

تجربة تركيا تأسر في القصر غير مفصولة عن مثلث أضلاعها، القصر للكبار، القصر للصغار، والانشاء. يجوز، في هذه الحال، تقريب الانتهاء، إلى الصدارة أو الطليعة. لأنه بدونها، لن يقع قص، ولن تقع حكاية. ولن يقع حدث. الانشاء دفعة الحداث الذي غادر المهنة، ولم يتأكد نأزها وهو يحاول استقصاء الموقع في الموزايك الاجتماعي، الذي انحاز إلى فقراته الأبطال دائماً. وهم أبطال من البني آدميين، حتى في لحظات ترك البني آدم دوره للحيوان، الحيوان، في مسرحه فوق خريطة القصر إنساناً يمازج، ولكن من دون امتياز أصحاب الامتيازات. يتكرر الأمر، في «البيت» وفي «الحيار والقطر» وقالت الورد للسنونو و «الطائوس الشيخ» حتى إن تأسر، يقع في التجريد في كثير من الأحيان، نتيجة هذه الواقعة. وقد يؤخذ عليه في السياق، إنزلاقه، لـ تحويل الفكرة إلى فطر. وقد يؤخذ عليه ذلك دائماً، حين نسقيه المصير الاجتماعي إلى نسج الحكاية، أو هيكلتها أو إنقطة تشكيلها الأول

الديوقراطية هي الفكرة الرئيسة في نصوص تأسر، وخصوصاً للأطفال وهي ديوقراطية، لا تنزع حصورها في تشكيل واحد. أو في صورة واحدة. بل قد تمتد، إلى ما هو أبعد بكثير. ولكن الديوقراطية تحتل نصوص القصص، أو نجيشها من فكرة غيابها، غياب الديوقراطية، مدعاة استعداد دائم لها. وإذا ما استمدت، فإنها سوف تستدعي العناصر الكامنة خلف غيابها. الحصار على الإبداع والتعبير الثقافي بشكل عام. وثانياً، ثقل تأثير الوجود الاستعماري، في غياب هذا الاستعمار العبي. ثم طبيعة الدولة التي تمثل مصالح الطبقة المسيطرة. وبالتالي يصمم تركيا تأسر نتائج للأطفال، في علن المساحة أو في بطانتها. أما الاستيطان، فإن كلفته تبقى عالية. حين أن العملية الخاصة به، تبقى عرضة لسلطة الجالية والاقتدار عليها، وتوقعها في مسوغات إبداعية.

إلا أن هذه العناصر الجوهرية المحكي عنها، تميل إلى نوع من الصلابة مع جماهير الكبار، هي من تمتلك حرية النقد وسافة القدرة عليه. وتقبل إلى اثنين نص الأطفال بما هو يفتي عنه. أي تلك الاستعدادات، التي تنفع في إقامة صروح عملاقة قتال الواقع السئيد. الوظيفة هي التي تنحو منحاسي الاستبداد الوطني، مع تواتر المفهوم، متعكسة، متضاربة،

في واقعة التضاد الكبرى. ينظر الكاتب إلى نفسه، كما ينظر إليه القاري. إنه يحسب هناك، أن إدغامه، بكل ما هو متكرر على الصفات، عملة نادرة. تحضر من هذه الزاوية، القومية الاقتصادية والقومية السياسية والقومية الثقافية. وعلى حين أن القوميتين الاقتصادية والسياسية تصعدان أو تهبطان، ثوران أو غمدان، تتماثلان حول ذروة من الإجراءات أو السياسات، أو تتفككان بسبب فشل هذه السياسات، فإن القومية الثقافية تبقى أكثر استقراراً بكثير. هذه سمة قاتلة، في الأوضاع العربية. الضد يجد هوائه، في اتجاهات وقضايا، ولا يجدها في أخرى، هي الأساسية في عرفه. أما في المواقف، فإن مساحة اللعب تبقى محكومة بالوثائق وباختلاط المفاهيم.

كثي، أريد أن أشير أو أؤكد أن وظيفة الأدب، وخصوصاً في الجريبات التي تقود إلى عوالم الصغار، تبقى مغفوة، بما لا يمكن استدراكه بغير التمرد على الذات، التي تمتلك مرجعية في هذا المجال. الأمير الصغير لسانت أكروبري تصدى بلجمة عريضة تتلوى بين الاقتصاد وخصائص الطباع، ولكنها تبقى عكسوه أو منصبطة في حسيان الشفافي. حكايات بونكيو تسرد دنا، يحس للطف ما يؤدي إلى الوقوع في الحكمة. والأخيرة مرتكر قصص الأطفال العفوية. لأن هاجس القدرة يمثل حوداً مهيولاً بالترس. (الفرق بين القومى الشخصية، مدعى إلى محاولات استعراض «توقع» من رابطة صطبة بالغة. الحكمة سيدة مستوحدة، عند تركيا تأسر، إذا ما نظر إليها، بعين عادية. وهي حال، سوف تستشعل بالضرورة، إذا ما نظر إليها بعين متعرجين على أسئلة حقيقية.

الصراع بين القصد واستدراكه عند تركيا تأسر في قصصه للأطفال، يشتد إلى درجة إعلان الحرب الأهلية بينها، حول سياسات معينة. ولكنها نادراً ما يصلان إلى هذا المستوى من التباين حول الأمور الثقافية، التي تعرف هوية الجاهة، أو تطمع إلى مثل هذا التعريف. والنتيجة تهرات وخرافات من وضع عربي معين، عل ما يقول البعض حين يجادلون وصف الثابت في الحكايات العربية. تسرد هذه حكايات الألفه والبشر، تدلف الأشياء والحيوانات والنباتات إلى الكلام، ولكنها برغم ذلك تعود وتقع في النمط، لأن الأصل جهاز. أقول كلية ودمنة، وقصص القرآن الكريم والحكايات الشعبية، الشعبية، حتى. يجال الكاتب أن يواحه واقعه، عبر الميثلوجيا المبينة على أحاسيس وثأويلات وما شابه. ينحرف، بقوة للثل الجاهز، إلى ما لا يبرده رجا. القلم شيخ بين الأصابع، وهو في عز شبابه. تركيا تأسر صاحب قلم شيخ في قصص الأطفال. أب مريض يتردد الأملنة الحامسة

تركيا تأسر
في
نصف قرن

التعليم يتكرر بأفدعة التربية والصيفة قتيه

بالقضاء والقدر، وما يمكن أن يؤسس لاستمرار الحال
السديعية. تلك معضلة النص أو التصحيح بمبادرة أشد
صرامة، وهي عملية لا تراق، من دون راحة أيضاً.

جمعت لتركيباً تأسر من مجموعة قصص صادرة عن
«مشورات اتحاد الكتاب العرب» في العام ١٩٧٧ بعنوان
«قالت الوردة للسنونو»، حكياً أو أمثلة حكمية تنحدر دور
الأدب في حدوده الدنيا. أن يغير أو يساهم في التغيير، بحسب
المركبة الألفه، المكتبة كل علوم الاحتجاج التي لا تزال ترغل
في السعادة في عالم حر ويعيش فيه شعب سعيد، برغم الخزائم
المتتالية. «نحن ضفاف الأجسام فعلاً، ولكننا إذا ما أخذنا
نصير جسداً واحداً لا يمكن مزيجته» (من «أقوى رجل»، من
١٠ - ١٠). «انقسم القط أنه ومنذ تلك اللحظة سيكف عن
الكذب والتلق ولا يقول إلا الصدق» فسر الحمار... (من
«الحمار والقط»، ص ١٣). «ولن يتر إلا الحمار يمثل هذا
القول. «المخلوق الذي لا أرض له لا تقع منه» (من «قالت
الوردة للسنونو»، ص ١٤). «هكذا الحيلة يا وليدي... ولا
بد من يوم تدوق فيه المر» (من «يوم اشترى القط معطفاً»،
ص ٢٤). «ويجب أن تحيي المدرسة لأها تتيح لك أن تعلمي
الفرادة والكتابة» (من «البيت المسكون»، ص ٢٧). «والثقيلة
والقرو ليا جنانته» (من «القط يطير»، ص ٣٠). «من يذق
الماس يعاقب... إن استحيام الفؤة لا يكسب احتراماً» (من
«الحمار المحترم»، ص ٣٣). «إس لا يشغل يحد أ لا ياكل،
(من «لديك يحد عملاً»، ص ٣٦). «سيد نائلة ومير...
سيد حاشد من الأمثلة. «جزيرة الصفحات تعان أن العودة إلى
الصوغ، هو الأنسب. تخف نسبة المفارقة، أو تنقل، وتنشأ
الإفارة. «والنتيجة، بلاغة تحد صغيعها فوق حقوق الأطفال. أما
في أمكنة أخرى، فإن استعجال القطف، أو استعجال النهاية
بتغيير آخر، مؤداه صور شعرية، تترشح في عجلة التقل
الطاري». ذلك، كنها في «العشب الأخضر» (ص ٤٢) حين
ترفض الحيول النزول إلى المدينة، لأن ثمن الطعام هناك
هو الخربة. قلنا سمعت الأرض ذلك وأرجعت قرحاً وفخراً،
فاكتسى سطحها ثوباً بالكثير من العشب الأخضر». عملية
قص شعر، هكذا أراها. أو عملية ذبح، تقوم وتاترها على
غير هدى، تحت وطأة الصوت السرطان المشتب الأذان
والحسية في آن. «حصان الأجداده تيلو نموذجاً قلماً. حيث
يطالب الطفلان للمحلة أرضها من قبل غريما من حصان أن
يدلها على غايها سلاح يوجهان به العدو. إذ يدعوها إلى
الانتظار، فإنه يرفض، لأن عليه الرجل الدائم في أرجاء
الأرض والغاية موحودة في خطمة عصاه، صهه على

الأرجح. يقول الحصان (ص ٤٩): «ولا أستطيع تخفيق
رعبتيك، فأنا أجول في أرجاء الأرض، أبحث عن المظلومين
وأرسلهم إلى سلاح يقتالونهم في ظالمهم. هل عرفتيا الآن
السبب الذي جعلني أمتع عن الموت؟».

لا تغير الثقافة، بل إنها لا تتغير أمام قانون الخطأية
المتجه، لأنها ليست خاضعة للمؤثرات الإبداعية الخارجية أو
تأثيرات التجديد الداخلية والخارجية. تنكس اللغة، بل موب
واندراجها في مصاف الاستنتاجات اللغوية الموصلة إلى
احتفالات ردم الحيلة، وتمبيراتها، في باب تحصيل الحاصل.
لأن التغير يبقى محكوماً بمسوى العمق الجاهري، الذي يصل
إليه فقط مع الزمن، وفي ارتباط جميع بمجموعة كبيرة للغاية
من المؤثرات التي تغفر الغالبية على استيعاب التغيير إنها أحد
أكثر الأشكال خضوعاً.

لا يعود سؤال اللغة مطروحاً أمام هذه الواقعة، إذ إنها
تتحول إلى زيد. هي عادية، تقليدية أكثر، وإذا ما حاولت أن
تتألق فإنها تفعل بواسطة الفكرة. إنها إذاً تحتاج إلى واسطة.
والأسلوب لا يزال بعيداً، بل نائياً. «الثقل من إلى، هذا
الغنى، ليست طفيفة. ورج الرجل، قيرصته الصميصة، محال
إلى شاعر الرومانسية، المعرفة تاريخياً بأنها مرحلة ما بعد
الكلاسيكية. محاولة مهزوزة بالقصور المحسوس، حتى إن
الرومانسة تنحى ها، مع حال طبيعية مدنية، فائقة حكم
من أهدأها حتى للمغنى التجريبي للكلمة. استهلال
الدخول إلى عالم الخسد، عالم الأطفال، محاولة وصول إلى
الحالة الضخمة، من خلال الرحلة القصية. ولكن الوصول
إن يحدث، أو ربما يتأخر كثيراً، لأن البيان المفترض منقوص،
منذ اللمعة الأولى. لن تقوم اللغة، أقول، لأنها مئة أساساً.
لأنها ولدت ميتة. حين يتحول القاص إلى معلم، فإنه يترك
وظيفة القص الاجتماعية في حدودها الدنيا إلى أفعال حال
اجتماع على فكرة، هداية، بوصلة، أو واسطة، يترك وظيفة
القص لإيصالها إلى عالم غويجي، مثالي، خلاص في تصوره
الأولي إلا أنه يبقى دالياً في تشكيلاته خارجة عن التصور
الزائم باستباق اللغة إلى هدف اللغة من داتها.

لن يفيد اللغة، في مثل هذه الحال، تصفيها من شوائب
وارتكاسات، بما قلته من وشائج نسج علاقتي خالص. اللغة
شاقة بعد ذاتها، لأنها تلعب دوراً لا تخافه، لها تتعالي على
نفسها لغاية أن تصرع حضورها على شروط انهك السلطة في
البحث الدائم عن عالم من القيم. ويحلها تالياً عن كل ما
يجعل هذه القيم، إلى مشروع مناهض لكل منحى تجريبي،
أي لكل حال صدمية مقترحة. اللغة تصني روحها هناك،
يركباها عن تنفوقات التربية أو مفهومها التاريخي. المغنى
مدرسي، لذا تترأى اللغة نفسها في المغنى، وتقيم بناتها على

آليته: الحرب إلى الحوار. استمبال ما هو مطروح دائماً. أمكنة: مدرسة، مرج، غابة، مدن غير واضحة المعالم على الإطلاق ويختصر حضورها باستعمال اسمها. . . لزمنة: في يوم من الأيام - كانت الفئران تسخر دائماً من قار هزيل - وفي ذات يوم شاهدت الأم ابتها تقديم طعامها للطيور - في يوم من الأيام كحاكية أخرى («الديك لم يجد عملاً بعده، «أقوى رجل»»)

التعليم يتنكر بأقنعة التريبة، قناع عمل قناع، وهكذا تصطف الألقمة فوق بعضها مكلمة أحداثاً وأزماناً في صيغة ثقيلة، تدعى ما يقع تحتها، أو لا تسمح له بالترقي. الاعتراف يؤدي إلى النقيض وليس إلى إقامة صروح البدائل. القول هو الوجهة، إلا أن النتيجة تنحصر في أعق التشوهات الجملية، المتطلبة في القول. إنخساف اللغة، يقع لأن اللغة إذا ما وجدت، ليست إلا مؤذاه. الأفكار الوجودية السائدة، تذكر مرحلة من المسيحية، المحببة لتصفو منسج وحالاً ومنعزل.

بدأ للكثيرين أن قصة «البيت» الصادرة عن «دور تين العربي» زمن كانت الدار في بيروت، هي بقية بحولاب وثق، دائمة. إلا أنها لم تكن كذلك، لأن قضية بطرس أخليت محل الشروط الرحلية، وضمن الواقع التاريخي والسياسي الحصري للإنسان العربي. حكاية بيوت الحيوانات، البسمة عندها بيتها والعصفور كذلك وغياب بيت الفلسطيني يقابل حضور بيوت الحيوانات، محاولة انصرفت عن العيني في بلد القاص، إلى ما هو كلي، شئال وأخاص بالإنسان والفكر. لم يعد، نتيجة ذلك، من تفاصيل أو سياات أو إشارات أو ملامح خاصة.

فلسفة راشدة، حل ما يقول د. علي زبور في محاولة معابضة قضية «التجرح» الوجودية العربية وخطابها في الإسلام والكنيسة. ترفض الفلسفة الراشدة، أو تلك الأيديولوجية العربية المرغوبة المقروص أن تكون عقلانية وتكيفية تحريكية وصرامية، الارتكاز المطلق على القيم القردية وعلى الذاتيات. إن فلسفة فكرتنا الوجودية فردانية، وفي الواقع، فإذا كان الإنسان هو ما يفعل، أو هو ما يود لنفسه من معنى وما يريد لنفسه أن يكون، لأنه موجود قبل أن يُعرف أو يُجد، فإننا نكون قد حددنا كل ركيزة موضوعية: نفعل بذلك دور الشروط الاجتماعية والتاريخية ودور الآخر في تكوين الذات. وهنا مطمئن قد تغدو الوجودانية بسبب قابلية للاعطب.

قيم الحنة تسود.

أسعى إلى الإحاطة بتناج كاتب أثار في الكثير من زمن. «النور» في اليوم العاشر، تكاد تكثف كل ما حاول الرجل أن يقوله. تحول النور إلى كل البشر وتحول القفص إلى مدينة. بلاغة متوقفة بغروب اللغة الجبرية. تلك مرحلة، لا شك ولكن المرحلة، لم توصل إلى أخرى، لا شك في ذلك أيضاً. عكده لا يصعب مصه. انفس صرعها، السبع، المهي، في مسك ودروب إلى عظمة. متخللة نقرأ الإبداعات، من خلال مزجتها المربك معك إلا س في فعلها مهما أن ثمة بروق كلمة في الحديث الواحد في الحملة الواحدة. الأبلغ عندي، ما عممه كزيبورو أويه عن «غرائب الغابات». لا نقرأ الجملة بمعناها المباشر على ما أحسب. وأحسب أن مقالة قصة أطفال زكريا تلهم، طرحها زاوية واحدة للقراءة، مكشوفة على حدة حضور الشخص وميلاته في الواقع الاجتماعي. □

كرياتنا
في
نصف قرن

يصدر قريباً



بيروت
في
البال

رياض جركس



خالد زيادة
باحث وكاتب من لبنان

البطل السلبي



نشر

ركب سمر حمادة عصمه رأس
صهبر بخواد الأسف، العام ١٩٦٠،
وبعد ثلاث سنوات أصدر المجموعة
شبه أربعين في الزمادة، وقد أصدره
أي الفترة التي وقع فيها نشر المجموعة، فيه الخاص
تعرفت بالمجموعتين بعد صدورهما مسوّب قليلة. إذ كنت
الكتب التي تصمها مكنه المرسن كان ذلك العام ١٩٦٥
تقريباً وكنت في الثالث عشر من عمره ذلك، وقد يعني
زكريا تامر هو من أول الكتب الذين قرأت لهم
لقد انحوت، دون أن أملك تفسيراً آنذاك، إلى الكتابين
بحيث إني كنت أعود إليها بشكل متكرر، ولا أنفك عن قراءة
مقاطع وصفحات حفظتها. بل كنت أسعدت زملائي من
القصص التي قرأت وعن المواقف التي يتصمها الكاتبين، إذا
كان ثمة مواقف، وعن أبطال القصص، إذا كان ثمة أبطال.
ولم أكن أعلم سبب شعبي بتلك القصص الشاحبة واليائسة،
التي كان صاحبها معروفاً على نطاق ضيق، بالرغم من أنه
كرس نفسه من خلال مجموعته ككاتب قصة قصيرة عجزت
صوت خاص به.

كان اسم زكريا تامر آنذاك قد اقترن باسم الشاعر المأخوذ،
الذي نشر وحزن في ضوء القمرة ١٩٥٨، و«غرفة مجلايين
الجدران» ١٩٦٤، وربما كان الشعر أسرع إلى النفاذ من

زكريا تامر في نصف قرن

يمضي اليوم أن أفهم انجذاب البكر إلى زكريا تامر في «صهيل أخواد الأبيض» و«ربيع في الرمادة»، فقد استطاع أن يصبح الخطابات الأيديولوجية التي أغرقت آنذاك كل كتابة، واستطاع أن يقدم أدبا مباشرا بلغة فريدة قاطعة، لا تخلو من الشاعرية والملمية أحيانا وكان النهر في القديم وحيدا، تتدفق مياهه عبر أرض مفسرة. ولقد ظلت الأرض مفسرة والمهر وحيدا حتى أقبل إنسان ما، وجنا وقيل التراب بحشوة (ربيع في الرمادة، ص ١٧). إلا أن لغته، التي تخلو من التعقيد، هي لغة مباشرة أيضا واحدة مثل السكاكين والأصابع والسيوف والخنجر التي يكثر من استخدامها.

لعله خاطب فيها آنذاك ما كان غير موعى في نفوسنا، نحن الذين انجلدنا إلى شعارات البطولة وشعارات المرحلة، فاستحضر شخصياته السلبية البائسة الحزينة، التي لا تأخذها الشعارات الزنانية في الحسبان. لقد خاطب الإنسان العادي، وجمعه بضمه اندم. «أن سب سوي مخلوق ما صانع في زحام دناء». لكن زكريا تامر هو أيضا قصص المدينة، إله علة الشروع المبرصة وذبح الدج و الأرقعة المزعجة، «المايكافات في الواحش، ولربوب داخل المسار الرطبة، الفدي لشعة وينسب شرفه علم حارة السعدي وحارت حرس كدحرج مع أطفال وشخصيات قصصه إلى حرج سبه. لي الطيبة التهيبة. إن علة القصص يقع في تلك الغفرة» وكان في قديم الزمان مدينة صغيرة، بنيت وسط حقول فيسحة غضر، يسريها نهر سخي المياه (ربيع في الرمادة، ص ٨١).

أرى أن زكريا تامر منذ ربيع في الرمادة قد عثر على أسلوبه وعاله الذي واصل صقله في مجموعاته اللاحقة. بل إن قسوة شخصياته تتواصل عنها، إن أول القتل سيفعوني في ربيع في الرمادة والفضيحة الأولى في الأخت الحاربية: «إذبحها كالكلية» (ربيع، ص ١٥) ثم الجندي ذو الشعر الأشقر: «أراد الاستغاثه غير أن خنجرأ صلب الصل ضرب عنقه في تلك اللحظة» (ص ٢٨).

لا ترتبط قصصه بأحداث ووقائع وتواريخ، رغم أنه استعان بشخصيات تاريخية عديدة، من شهریار وصفر قريش إلى يوسف العظمة وعمر المختار. ونحن نشر «الردة العام ١٩٧٠، ظهر إثر حرب ١٩٦٧ ببساطة وغير مباشر. فهو يتحدث عن الذي أحرق السفن، طارق بن زياد، الذي يحتله شرطي ويقوده إلى المخبر تهمته بتبديد أموال الدولة فيقول إن الحرب تختلف عن الكلام في الماضي والتشاور. وتهتم بالخيانة لأن حرق السفن كان ضربة لقوة الوطن. إلخ. إنها مقدرات حثيثة لا تمت بصلة إلى الواقعة الأصلية

القصة. إلا أن الكاتبين تقاسما مناعاً مشتركاً يقيم عليه اليأس والحزن. كنت وقعت في تلك الفترة بالذات، سألإضافة إلى تامر والمأفوط، على كتابين لكاتبين سوريين آخرين، الأول هو صالح درويش صاحب «أشياء عذبة» ١٩٦١، والثاني هو مصطفى أبو ليدة صاحب «العف والثاني السخن».

كان صالح درويش شديد الغنائية وشديد التأثر بالقراءات التي وقع عليها للكتاب وشعراء غربيين، أما أبو ليدة فقد كان مقصد الإنارة اللبونة واستخدم على نحو جريء العامية، والمفردات التي لم تكن مألوفة في الاستخدام الأدبي.

ليست المقارنة أمراً ممكناً بين هؤلاء جميعاً، لكنهم تقاسموا مناعاً مشتركاً يتميز بالحزن أولاً والانحياز إلى المهدومين والفقراء والمترجمين ثانياً، وتناول الجنس بشكل فيه بعض الإثارة غير المألوفة آنذاك، والتركيز على البطل السلي أحياناً وأطناً أن زكريا تامر هو الذي استطاع أن يحافظ على هذا المناخ وأن يجعل منه أداة فائت بداته.

تكس أهمية زكريا تامر أنه نشر العام ١٩٦٠ مجموعة الأولى التي تبشر بياس لا لقرار له، في خضم أفراس الوحشة والانتماءات القومية وشعارات لا حصر لها عن التحرير والاشتراكية. لم يتحدث عن فلسطين ولا عن الثورة الجزائرية ولا عن التناميم أو الاشتراكية. كان يتحدث فقط عن أشخاص: رجال شرطة وعيال ومخدنون وشاويرو القهوي في القفاهي الشعبية الرخيصة. ويتحدث عن الجنس التخل في أذهان شباب يحملون بامرة بيضاء ذات شعر أسود أو أسفر كان يتحدث عن أطفال يضيئون أمهاتهم وأطفال يائس كلهم بلغوا سن الشيخوخة، كان يتحدث وحده تقريباً عن عالم واقعي، وليس رمزياً، ومع ذلك لا تعبره كل أنواع التعبير أي أهمية.

لقد واصل زكريا تامر تصديده لهذا العالم الحقيقي، وليس الرمزي، الذي يقوم في الأحياء الشعبية لدى شباب عاطلين عن العمل يملكون الأحلام الكبيرة ولكن لا يملكون ثمن لقافة سجنائ واحدة. لقد بدأ متحاذراً إلى الفقراء، إلا أن قراءه وعياله يملكون بتعظيم المصائب يملعون بالنساء، وهم لا يشكلون طبقة أو قريفاً، فكل واحد منهم يواجه مصيره وحده ككائن بشري له أحلامه وحيالاته وشغفه ومهمه ومشاكله ونياته. كان زكريا تامر كاتب التوحشين، الذين يعيشون في عرلة وفي غربة عن أسماكتهم، واستمر يكتب عن الناس العاديين، الذين يعودون في المساء إلى الحارة، إلى أسماكتهم الخيمية، التي لا تشكل لهم سوى اطمئنان عابر تنفصه لمخاوف من كل الأمور: «الشرطة» واللبلل والأعداء والمرأة وأشياء أخرى كثيرة.

قسوة وأشد حزناً.

ليس استخدام أخبار الشخصيات التاريخية سوى إضافة من أجل استكمال عالم «الفتازية» التي تشكل جانباً من جوانب أسلوبه.

إن عالم الفتازية يبلغ ذروته في نداء نوح، آخر مجموعات زكريا تامر (١٩٩٤) من اعتقال إيليس حين كان يم بركبوس الباص (ص ١١) إلى البحر الذي يتكلم (ص ٣٣) إلى إعدام الموت، حيث يعيد كتابة تاريخ خلافة هارون الرشيد مع البرمكي وأبي نواس والمأمون. إنها غرائبية كاملة تنتهي بجيوش تقدمها الرافضات وفرق بعضها مسلح بالبيض وبعضها من الموت... إلخ (ص ٥٤). إلا أن السخرية السوداء تبلغ مداها في المجموعة الأخيرة مع عترة النعطي (ص ١٠٩) الذي صار رجل أعمال معروفاً، وفي «الخارجون من الكهف» (ص ١٢٩) وفي «حوار السندباد مع الحمار» (ص ١٤٩)... إلخ.

لا شك أن بعض ما نقرأه لزكريا تامر في التسعينات يشبه ما كتبه في الستينات، بل إن بعض الحوارات والمواقف، تبدو وكأنها قد مرت «تتري» من قبل في مكان ما من مجموعات السابقة. ثم إن زكريا تامر قد حافظ على خصائص عالمه وعناصر البساطة وشخصياته التي يشبه بعضها بعضاً ولو تبدلت أسماؤها. إلا أن كل ذلك يأتي ليؤكد على خصوصية عقله وخصوصية أسلوبه ولغته. القول، في النهاية، بأن زكريا تامر قد استطاع أن يخلق أسلوبه الخاص الذي يصعب تقليده. وسنضع أن يدع بالصفة القصيرة إلى أفاق لا يقدر غيره على الوصول إليها. □

وتحدث في قصة أخرى عن لقاء أصحاب اللحي بتمورلك في واقعة تاريخية مشهورة يضع لها خاتمة خاصة بقصته، ففي نهاية الحوار مع تمورلك يقرر وقد أصحاب اللحي ما يلي: «ما العاتلة إذا ربحنا الحياة وغسنا اللحي؟» (الرعد، ص ٤١) إنها تلميحات إلى أحوال سيطرت في فترة ما بعد ١٩٦٧، إلا أن الإشارة للباشرة الوحيدة إلى حرب ١٩٦٧ تقع في عنوان إحدى القصص: «النابالم النابالم» لكن سير القصة لا يمت إلى الحرب بصفة مباشرة، سوى التوريات: «الثياب المصنوعة معلقة على شرفات الأبنية، رايات بيض ترغرف تحت شمس حزيران، وارتعدت شفتاه وهو يتشم متائلاً: «ألم يجرأي واحد منهم؟» فأجابته ليل إلى الفور: «سيموتون موتاً بسيطاً. ليشك تبصرهم يا أحمد. ليسوا بشراً. كتل لحم عتقة سوداء، لها رائحة لن تنساها حتى بعد أن تموت» (الرعد، ص ٥٧)

يعرق زكريا تامر بين هزيمة وأخرى بين واقعة حدثت قبل ألف عام وأخرى جرت يوم أمس، في تاريخ عربي لا يذكره بالاسم أبداً. ومن المؤكد أنه لا يستحضر الشخصيات التاريخية العديدة التي يتكرر ذكر أخبارها في مجموعات القصصية جميعها لكي يلقي علينا مواءم ويستخرج عبراً، بل على العكس من ذلك، يريد، إلى حد بعيد، أن يضيء صمة الأسطورة والبطولة عن شخصيات تشكل الذاكرة العربية المحيطة، فليس ابن المقفع سوى كاتب تابع للسلطان، وقع في «جبانة» هزول خلتها من الكتاب. والمتني أقل ذكاءً من «الصور» «هناك ما يتضح نهايات على هواء ليليان اللحي وعمر الحمار ويوسف العظيمة وسواهم، لا بد أن تنتهي جميعها بالموت، لكنه موت آخر أكثر

يصدر قريباً

حوار في بنوية الفن والعمارة

رفعة الجادرجي

مركز
الكتاب
مركز
الكتاب
مركز
الكتاب

حسام الخطيب
كاتب من سورية

فأس الحطاب

للقصة

في الحالة الخاصة، التي بين أيدينا، تبلغ المرأة لحظة وعيها الجنسي بعد الطلاق، فهي تفقد تدريجياً إلى بلوغ هذه اللحظات الحاسمة، نتيجة تضارب عوامل داخلية وخارجية على حد سواء. فحق هذه اللحظة، كانت رؤيتها إلى الرجل،

تتركب من عناصر الرجال الثلاثة الوحيدين، الذين عرفتهم في حياتها، الأب القاسي، الذي ينهال عليها ضرباً وهي في العاشرة، لأنها كشفت عن ساقها، والزوج الذي لم يستطع تحمل برودها الجنسي، فطلقها، والكهل الذي اغتصبها وهي في الثانية عشرة. إننا لا نتوقع من فتاة مثل هذه التجربة، أن تشعر برغبة جنسية حقيقية. هذا إذا شعرت بها أصلاً، ولذا، كان على الكاتب أن يستحضر مجموعة من العوامل المختلفة.

يقطع الحطاب شجرة الليمون. إن هذه الحادثة الرمزية المهمة تأثيراً مزدوجاً. فهي، من جهة، ترمز إلى الانحناء من إصرار الماضي، إلى انتهاء مرحلة الطفولة عند المرأة الشابة، حيث إن هذه الشجرة، كانت رفيقة طفولتها، واستمرار

أن تلتصق لحظة الوعي الأولى للرغبة

الجنسية في أعماق امرأة عربية. ويحق للكاتب أن يعتبر نفسه ناجحاً، إذا استطاع أن يصوغ مرة التجربة النفسية

الحالصة، في قالب مادي ملموس مائل. فالبطلة سميحة، لا تمثل ظاهرة عادية مألوفة أو مشكلة عامة. عمل أنها شديدة الوفاء لمنطق تجربتها الخاصة. إلا أننا، من خلال تجربتها الفردية، نتلمس مشكلة بنات جنسها على حد سواء. لقد كان الجنس بالنسبة إلى المرأة الشرقية لمصور غلّت، ولا يزال، تجربة غامضة، قد لا تنكشف حتى بعد الزواج. ولولا تدخل ظروف، من النوع الذي توضحه قصة «وجه القمر»، فإن المرأة الشرقية، قد تتزوج وتنجب ذريعات من الأطفال، وتحدث بناتها بالبلات من الزواج، وترشدن إلى الحد الأدنى من القنون الجنسية، لإرضاء أزواجهن، دون أن تكون قد غاصت تجربة جنسية حقيقية، وذلك كما نشرف من بعض التلميحات في القصة.



وجودها يمثل علاقة الطفولة المتأخرة. ومن جهة ثانية، فإن الأب هو الذي أمر بقطع رمز الطفولة هذا، وبقطعه تحرر الفتاة من ارتباطها بأبيها، علو الجنى، والنموذج الحي للأب الشرقي المسيد الذي يضع فريديتها.

على أن هذا العامل لا يأخذ هذا الشكل المنطقي المكشوف. إذ إن كاتياً موهوباً مثل «زكريا تاسر»، لا يعتمد على المنطق المكشوف في مشكلة نفسية، لأنه يستفيد من كل العوامل الحسية الممكنة، ليس فقط عن طريق التنبؤ بأسر الأب بقطع الشجرة، أو وصف التأثير النفسي لقطعها في المرأة الشابة، كما قد يفعل كاتب أقل موهبة منه. فهو يستخدم ضربات القلم التي توابك القصة، كإيقاع يذكر المرأة بأن عهد الطفولة قد انقضى، وأن والدها انضم هو الذي يغتال هذه الرابطة بينها. إن هذه الضربات، وإنما تحدث، في الحقيقة، الولاء المتأصل، الذي كان ينجس الفتاة لعبودية أبيها، ويعيق، وبالتالي، إستكمال نضجها.

إلى جانب هذا العامل، السليبي نوعاً ما، هنالك العامل الاجتماعي الأساسي، وهو صرخات الرجل المتوه المستبعدة فهي عميقة متواترة، لا تخضع للعقل، مما يثير الغرائز الدائنة في أعماق الفتاة فالمتوه ليس إنساناً عادلاً يتعذب، لأنه لم يثر، في هذه الحالة، ودت بدل عريضة، وإنما مشاعر محددة واضحة، ترتبط بالقيم الاجتماعية، كالشفقة، فضيلاً على ألا المرأة تشعر نفسها حرة من القيود الاجتماعية، فيندمجا بتجارب مع الصرخات الذكرية للرجل المتوه. باعتبار إنجليس نموذجاً للرجل الاجتماعي، الذي تساورها الظنون في شأنه، بل إنه على العكس يعاني التعذيب على أيدي أطفال مجتمع المغلاء. فصرخاته صرخات ذكر غائصة، بمعنى أنها لا تخضع للعقل أو للمجتمع، أي لكوابع الجنى.

ويستفيد الكاتب من هذا العامل إلى أقصى حد. هناك أيضاً مشهد الدم، يشق من أصابع الرجل المتوه وأثناء أخرى من جسده. هذا المشهد يوحي للشابة بدم يتسرع من لجها، يمد أن يعضها الرجل بقسوة. إن للدم تأثيراً حسيّاً حاسماً، بعد أن عيّنت المرأة تماماً، بفعل الصالحين السابقين.

ومع ذلك، فإن أيّاً من العوامل السابقة، قد لا يؤدي، بالضرورة إلى التغيير النهائي القاطع، لو أن المرأة كانت في حالة وهي كامل. ولذلك، يعملها الكاتب تستلم لأحلام البقطة، فحواسها مشغولة باستمرار: الأذناب بضربات القلم على شجرة الليمون، وصرخات الرجل المتوه، الألف بالرائحة الغائقة لشجرة الليمون، والعيان بمشهد الدم ينشق

من جروح الرجل المتوه، أو يتجمد على شفاة رجل الحلم. في أحلام البقطة تلك، تشاهد المرأة الجسد العاري المذكور القوي، الذي اعتادت رؤيته في أحلام الليل، وينساب الحلم يرافقه الإقشاع، غير أنها لا تبلغ، على أي حال، نهاية مرضية. فليس سهلاً على امرأة من هذا النوع، أن تدفع بالحلم إلى نهاية مرضية، بينما يلوف شبح طفولتها حراً في لاوعياها (وجهة نظر فرويدية). وهكذا تحمي صورة الرجل القوي، ليحل محلها الرجل الكهل، الذي يعاود اغتصابها من جديد. ويشهد الإقشاع في الخارج وقوى، فتستيقظ الفتاة، وتطل من النافذة، تحدد في الرجل وإلى الدم المتيقن من جسده، وتستمع إلى بكائه، الذي بدأ يتحول إلى صويل وحشي شرس. في هذه اللحظة الحاسمة، يفصل الرجل الكهل (رمز الأب والمتنصب) عن لا وعياها، ليموت في مكان قصي. يتحرر جسدها ويغل دما بالرغبة. في اللحظة عينها، تصبح الشابة مهية لتقبل الجنس بلا حرج. لقد بلغت الفتاة ذروتها. وتعلم سمية هجوم جنسي عنيف، يقوم به الرجل المتوه، في الوقت الذي تسقط فيه شجرة الليمون. لقد تحررت سمية، الآن، من هواجس الطفولة، وتبدد خوفها من الجنس إلى الأبد.

ليس من السهل أن نقف عند فكرة القصة بقراءة سريعة. هيرمان إلر يحلل إلى الشعور، بعد القراءة الأولى، بأن ما يكتبه الكاتب المتفكر في القصة، هو من النوع الذي يثير فضول القارئ، ويدهمه إلى قراءتها مجدداً بعناية. ويثير المرء، منذ البداية، أن لدى القصة ما تقول: إن ما تنقله القصة عن الحواس مشير، إلا أنه يتم بالعالم الداخلي للشخصية. فالغموض، إذاً، ليس خلافاً في القصة، ولكنه انعكاس لغموض العالم الداخلي، الذي لا يمكن شرحه بمفرده محدّد واضح. وليس أمام الكاتب، في الحقيقة خيار، إلا الاتجاه إلى المعاديل الموضوعي للتعبير عن الحركة الداخلية للنفس. وليس في إمكاننا، ضمن حدود هذه الدراسة، أن نتروى في جميع الصور المستعملة في القصة، كمعادلات لشخص البطل، لأن هذا يقضي بنا إلى بحث القصة بكاملها، مقطعاً مقطعاً. لكن خلاصة القصة، حيث يعف الكاتب للتعبير الأساسي في موقف المرأة النفسي من الجنس، تبدأ عندها تتحرر سمية من حادثة الاغتصاب، التي كانت تستخدم، حتى ذلك الوقت، كبديل مزيف من الجنس الحقيقي. وسرعان ما تنتقل سمية إلى مرحلة ثانية، يكتشفها الغموض. إن دما يتلخ برغبة غفيرة عميقة، لا تستطيع تمييز بينها في هذه المرحلة.

إن المعاديل الموضوعي هو الوسيلة الوحيدة لربط هذه الإحساسات الداخلية العميقة الغامضة، ولإصالحها إلينا:

غموض يشير فضول القارئ

ووقت لو يتحول المتوه إلى طوفان من المدي، يتلخج جسدا، عرقاً لهما على مهل، ثم يتركها وجهاً لوجه مع الرعب المزمع.

إنها قادرة على مواجهة توسعها القديم من الجنس، والانتصار عليه. إنها تحتاج إلى حلم آخر، لكي تقضي على خوفها نهائياً. فحسب التعليلات الفرويدية، عليها أن تسترعي على عقيد مريح وترتج. وهذا ما تفعله سميحة بالقبض. بل إنها تمضض عنها أيضاً: «تستكون ذات يوم وحيدة في البيت، وتستغري المتوه بالدخول، وتستعري من ثيابها دون خجل وتستعطي لهذا لغم المتوه، وتستضحك ثلثة حينها يحاول قضم حلمته، وتستطلب منه بصوت لاهت أن يعض لحمها أو يفرس أسنانه فيه، حتى يثيق منه الدم، ويلطخ شفتيه، وعندئذ ستلغق بلسانها شفتيه بكثير من الفراوة والحنانة.

إنها، الآن، قادرة على فهم أبعاد وادفعها. ومن خلال وصف مادي مفصل، تنيب أنها، الآن، حرة في أن تتخيل مفتاح النص، وأن تستخلص اللغة الخاصة، التي يفجرها مفتاح اللغة في جسدها.

عند هذا الحد، ينتهي، بالطبع، دور المواصل التي استحضرها الكاتب. تتوقف سرخات المتوه في الخارج. إنها، الآن، في مكان ما من الصالح الداخلي للبلطة. ولم يعد الكاتب، بالتالي، يرى حاجة إلى تذكري أمري، بها، وإف يؤكد له، في النهاية، سقوط شجرة الليمون بصفة، سرعان ما تلاشي. لقد تمت العملية النفسية بنجاح، وتم السيطرة على رواسب الطفولة، وطلعت سميحة، الآن، نفسها أول ما تفعله سميحة، بعد التحرر، هو أنها تتذكر القصر (الشاهد الأبدى في عالم ذكري تامر). إنها، الآن، قادرة على الانضمام له، وهذا يعني أنها، الآن، مهية للاستمتاع بالجنس، كإمرأة طبيعية. وصار في إمكان القارئ، الآن، أن يتركها لتقدمها، وبذلك تخف الشعور بالنهاية

ليس من السهل، في مثل هذه القصة، أن تميز بين المضمون والأسلوب، بالفتح الكلاسيكي. إذ تشكل القصة وحدة متمسكة. فنحن لا نستطيع أن نتكلم على الصور، على سبيل المثال، بمصطلحات البلاغة. إذ يهتم علينا أن نفهم هذه الصور، كبدايات من مشاعر معينة، يتلخص صوغها بلغة عادية مباشرة. وتكن قيمة هذه الصور في إيجازها. وهي إن لم ترق جالياً للقارئ، أحياناً، إلا أنها قادرة، في معظم الحالات، أن توصل إلينا الحالة النفسية المطلوبة. فنحن نغاف، منذ البداية، بصور مثل «وكانت رائحة شجرة الليمون تسيل إلى الغرفة، وتغلغل في الهواء، وكأنها شخاعة عمياء، تطرق الأبواب متوسلة بانكسار.

إن هذه الصورة قد تبدو، بسيطاً، عبثاً عساً، إذا أخذت

يعزل عن النص. فللقارئة غير واردة، وليس ثمة وجهة نظر جالية عند مقارنة رائحة شجرة الليمون بمرآة متسولة عجوز. غير أن موقفنا يتبدل نهائياً، حين نعلم أن القصة، إنما تروى من خلال سياق تجربة البطلة، التي تستمع إلى غربيات القاس على حطو شجرة الليمون وتشم بالشجرة تبار. إن رائحتها استجداء للتجدة. ولكن، لماذا هي متسولة عمياء! إننا نفهم هذا فيما بعد، عندما نعلم أن شجرة الليمون، كانت تستخدم كرمز لطفولة المرأة. إن رائحتها تشبه الطفولة الكامنة في زاوية مظلمة من أعماق نفسها. والجمل أيضاً تعكس حركة القصة.

فهي، في البداية، عادية الطول والسرعة، تتسابق يسر وسهولة، ثم تقصر، وتتواتر بسرعة مع تطور الحركة الشعرية في أعماق سميحة. ويعتمد الكاتب كلية على الجمل الفعلية القصيرة، التي تبدأ بفعل ماضٍ، ثم تندرج بإيقاع متسارع. هذه الجمل، وإن كانت تعتمد الرمز الماضي، فذلك من زاوية تحوية، لا أكثر. إذ إن لها في القصة القوة الحية الفعالة لزم الحاضر. وهذا ما يقتضيه، بالقبض، أسلوب القصة القصيرة. تتمر هذه القصة قمة في تطور القصة الحديثة، في سرورية.

فهي، بالإضافة إلى بعض القصص القصيرة، التي نشرت في الستينات، تثبت أن القصة القصيرة السورية، تدخل، الآن، ما تكن نسمة بمرحلة الضج، وذلك بعد عقود ثلاثة من التجريب والتجمل. □

إعتذاراً

■ إحدادت شركة «رياض الرئيس للكتب والنشر» في لندن وبيروت منذ تأسيسها، توزيع منشوراتها على مسؤولي الصلحات الثقافية في الصحافة العربية، ووسائل الإعلام الأخرى من إذاعات وتلفزيونات وكذلك على عدد وفير من الكتاب والمؤرخين، بهدف التصرف بها وفقها ومراجعتها، كجزء من سياسة الشركة في إطلاعهم على آخر إصداراتها.

وبتأداة من أول العام ١٩٩٥، ستوقف الشركة عن هذا التقليد، معترضة من الزملاء الذين اعتادوا أن يتلقوا إصداراتها. إلا أنها تضمن على كل من يرغب في الكتابة عن أي من كتبها، الاتصال بكتابتها وتحديد الكتاب، الذي يريد تناوله بال نقد أو التحليل أو المراجعة. وسيسعدنا التجاوب مع طلبه. والشركة تأمل بتعزيز التواصل بينها وبين القاد الجالدين في متابعة حركة النشر العربية، بلمة تعزيز حركة النقد الأدبي في الوسط الثقافي العربي. □

ذكريات تاصر
في
نصف قرن

صبحي حديدي
ناقد وكاتب من سورية

الذروة

ARCHIVE



تسعى

هذه السطور إلى قراءة قصة زكريا تامر
الممتازة والبدوية، عبر عرويين:

(١) متباعدة التلميط الساخسلي
(التيولوجيا) الذي يتنظم شبكة المحاور

الأيدولوجية، الأكثر هيمنة في خطاب القصة.

(٢) تلمس الخصائص اللغوية والأسلوبية (اللفظية والنظمية
والدلالية) للعلامة الأيدولوجية، كما تتجسد في مثال محوري،
وتقدّيه إلى الغاري، كمفترح تحليلي لنص زكريا تامر.

وهي، بذلك، تنهض على الاعتبارات المنهجية التالية:

(أ) - الانحياز الصريح إلى متجزئات مدرسة باخثين (كما
يمثلها ميخائيل باخثين وبافل ميديروف ومارتين فولستوف)
التي تعتمد النموذج اللغوي في تحليل النص، مع وفائها
وتوظيفها للمنهج الماركسي والتاريخي، في ضوء المبادئ التالية
على وجه الخصوص:

- بنية المجتمع لا تنطوي على حزمة انعكاسات للمستوى
المادي (البنية التحتية) على الأفكار وأشكال الوعي (البنية
المعلية) فحسب، بل إن حلقة مادية، غير متقطعة، تتكلم
المستويين. ولا يكفي - كما عند ميتزلي النظرية الماركسية -
القول بأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي. لا تصدي
فالعامل الأدبي شكل من أشكال الأيدولوجيا، يعكس
أيدولوجيا أخرى، وتلك، بدورها، تعكس الأسماء

الاجتماعي - الاقتصادي، إن استبدال محتوى العمل الأدبي
بالخيلة أو الواقع مباشرة، لا يفتقر عن مرحلة كاملة في مسرورة
الانعكاس فقط، بل يزيّف العمل الأدبي، ويكسر علاقته،
غير المباشرة، بالواقع على حد سواء. ومن غير المجانز،
للماركسي، أن يستلّط استنتاجات مباشرة عن السواضع
الاجتماعي، لحقية ما، عبر انعكاسات من الدرجة الثالثة،
يتصّاهها في الأدب. على السوسيولوجي الحق، أن يؤمن بأن
بطل رواية، أو حدثاً في حبكة، هما أكثر فائدة، كمتصرين في
بنية فنية (أي في لغتها الفنية نفسها) من فائدتها عند رشفها
سذاجة على الحيلة^(١)

- إحتياز الأدب، لا يكمن في وأدبته المطفة، أو في فصل
الدراسة الأدبية عن المبادئ الأخرى، كما دعا الشكليون
الروس. إن الطبيعة النوعية للأدب، تكمن في اكتسابه صفة
الشكل المميز عن الأيدولوجيا، وصفة القدرة الواسعة على

عكس أيدولوجيات أخرى صياغات فنية. وبذلك تصبح
دراسة الأدب قرعاً من دراسة الأيدولوجيات بشكل عام.

- اللغة وسيط مادي تتفاعل البنية في مجتمع، هو عنه غير
قابل للإقصاء عن اللغة التي تتصنع الأيدولوجيات في شكل
علامات لسانية. وتلك الأشياء المادية، التي إما أن تكون غير
اجتماعية (كالأجسام الطبيعية والغيربائية) أو أنها لا تشير إلى
شيء بذاتها (مثل أدوات الإنتاج)

أدبنا
في
نصف قرن

- حقيقة اللغة تكمن في الخطاب والحوار. ويؤكد باختين، في كتابه «مشكلات بويطيقا دستوروفسكي»، الصادر سنة ١٩٢٨، أن تحليل الخطاب «لا يجب أن يرتكز فقط، أو يرتكز كثيراً، على اللسانيات بقدر ارتكازه على ما بعد اللسانيات (Metalinguistics) التي تدرس الكلمة، لا في إطار النظام اللغوي، ولا في النص المتزع من اشتغاله الحوار، بل داخل مجال الاشتغال الحوارى نفسه، أي داخل مجال الحياة الخلقة للكلمة»^(١). والاشتغال الحوارى، هنا، لا يعني فقط والحوارة داخل الخطاب الحكائى، بل ذلك التفاعل العلائقى بين الأصوات المتعددة، حتى حين لا تحصرها علامات الاقتباس والقول التقليدي، ولكن حين يتسبى، على نحو جلي، في حقلها المتحرر من سلطة الصوت الراوى

- إذا كان اهتمام الباحث اللسانى بنظام اللغة «المجردة»، وشيائها المتعددة (من نوع ثنائية Parole و Langue عند سوسور) يبدو مشروعا، فإن قس الخطاب الأدبى داخل النموذج Model اللسانى، بمعناه التحريدي، يبدو هروياً من المهمة الأكثر حساسية في تحليل الخطاب الأدبى: دراسة المادة اللغوية ضمن سياقها ومرافقها الاجتماعية، ودراسة «القول» والكلمة. ومن المبدأ الإشارة، هنا، إلى أن التعبير الروسى Stovo، الذي تعتمد ملحرة باختين بـ «الكلمة» و «الخطاب»، مما يحاقيق معنى الارتباط بينهما. (والكلمة كما يرى فاورستوف، وفعل مرصوطة إياها للحدود على بقولها، يكون نقال له»^(٢).

ومن الواضح أن هذه الماشى تختلف، في كثير أو قليل، عن تطبيقات جورج لوكاش وأدورنو، التي ترى في الأدب وسيلة لمعرفة الواقع، كما تختلف عن غودج لوسيان غولدمان التوليدي، الذي يرى فيه تعبيراً عن الأفكار بالوسيط اللغوي، وعن نظرية بير ماسري، التي تحصر وظيفة الأدب في إنتاج الامامى Anterior، وتودجه، الذي يعمل نظرية الناقد بمثابة البصيرة المفرقة بين الأيديولوجيا المعروضة وطريقة إنتاجها فعلياً في النص»^(٣).

(ب) - الارتياح الكامل لزاء، وتبني، للمراجعة الحاسمة، التي قام بها الناقد الفرنسى المبدع رولان بارت، في كتابه «S/Z»، الصادر سنة ١٩٧٠، والذي يمثل قطعة منهجية جليلة مع البويطيقا البنائية، من جهة ما يلي:

- مساهمة الملحرة البنائية في اختزال النصوص المقررة إلى عوالم مصغرة Microcosms عن البويطيقا العامة، واستخدام «الإطالة» غير العابئة للمعلم في حشر تلك النصوص، كي «تنضوي، واسترقا، داخل النسخة التي منجعلها مشتقة منها

فيما بعده»^(٤).

- تفضيل كتابة النص ورؤيته كملامرة - بدل رؤيته كبنية أو كمنحود نية إن الصورة الجملة للظفة للنص الأدبى، التي تشابه مع مفهوم البنية، يجب استبدالها بصورة أخرى ديناميكية ومفتوحة، يجري التعبير عنها في الممارسة.

- الأدب لا يستسخ اللغة تماماً، كاستناعه عن استمناسخ الواقع. لقد مضى زمن المنظومة والتشاكل Homology مع البنى اللسانية. فلا الأدب، عموماً، ولا النصوص المقررة قابلة للخضوع لها بعد الآن.

- سلم القيم الصالح لتقييم النصوص المقررة، هو تيولوجيا القراني / الكتابى Lisible / Scriptable. إن القراني هو ما نعرفه سيقاً، والنص القراني هو ذلك الذي تستهلك كقرء. أما النص الكتابى، فهو الذي يخطب من القرارى، اشتراكاً فعلياً وإسهاماً خلافاً في إنتاج وكتابة النص، وهو الذي يتبع له «توظيف نفسه، واكتساب النحاس، مع لذة الكتابة»^(٥).

- إنتاج المعنى جزء جوهري من نشاط النص، وهو غير خاصص إلى مدلول Signified أقص، باعتباره جزءاً من سيرة دالة الحركة. وإذا كانت القيمة الأولى تعزى إلى الدال Signifier، فإن معالجة المدلول، تستهدف الحفاظ على ديناميكية النص، وتغليب سكونية البنية والمنظومة. والقراءة الأمية للكتيب، سوف تصحب انغلاق البنى الجملة على لا تقصود إلى بنىام متجسدة، وببنية شرعية من فهم لا والمخالفات، أو القانن السري، أو البويطيقى، بل «تفتح متطوراً من الشظايا والأصوات الأخرى والشيفرات Codes، جرى دفع نقطة تلاشيها بعيداً إلى الورداء، وجرى فتح فضاءه بلا حدود»^(٦).

- متابعة الكتابى هي مقارنة المخطوة - خطوة، تلك التي تؤكد تعديدية النص، بمحاولة وتنجيمه Etoile، بدلاً من نجيمه، تحريته، بدل توحيد. هذه المقاربة، تعتمد على وحدات قراءة Lexies، لا تتوافق مع أي نسق أو بنية، جرى توريثها في النص، بل تتالف من تلك العناصر، التي يعثرها القرارى، وحدات ذات هوية (الفرقة، الجملة، سلسلة الجمل).

(ج) - معظم العمل التقليدي، الذي يتدرج، اليوم، تحت لافتة «الأسلوبية» أقل طموحاً مما يذعى، صلا عن مقارنته للنصوص الأدبية، من خلال شكلها اللسانى، ولا تستنى من ذلك الإنجازات الكبيرة لدرسة براغ (موكاروفسكى وفليشيك) أو تطبيقات، رومان جاكوبسون البنية (والفريدة في نماذجها وصعوبة قراءتها) في ورقته «شعر النحو ونحو الشعر»، المقدمة سنة ١٩٦٠، والتي درس فيها عدداً من القصائد، بست لغات

شعور بالاعتراب
يلاحق أبطال
القصص

أوروبية مختلفة. ويجب القول، أيضاً، أن «الأسلوبية» تتطور، اليوم، كفرض من السياسات العامة، يدرس تنويعات الاستخدام اللغوي، غير الأدبي (أسلوب الصحافة، الوثائق الرسمية - التعليق الإذاعي). أما في النظر إليها، فنخرج من الدراسات الأدبية فيجب، عندها، أن تختلف اهتماماتها كثيراً لأن الشكل اللساني للعرض، لا يهم إلا في اعتبارات محددة فقط^{١٣}. وهذه القراءة معنية بالأسلوبية (دون مزدوجات هذه المرة) كفرض يزود المدارس بطرائق أكثر دقة وشمولاً، في تحليل واقتضاء الترابطات بين مستويات أخرى في اللغة، كالصرف والمعجم، وبين معنوي النصوص الأدبية، والترابط بين السياسات المقررة للغة نص ما والسياسات المقررة لمحتواها، وفي الوجهة التي يمكن بها تمييز نص ما بواسطة الأساليب النطقية، للاستخدام اللغوي، وتفضيل نوع معين من التراكيب، أو سلسلة مهمة من أقسام الكلام.

إن إجراء كهذا، يشمل مستوى القول في جوانبه اللغوية والتنظيمية والدلالية، والأقسام التي تثبت أبعاد الوحدات القرابية في العلاقة المتصورة حول أصحاب الخطاب (التكلم، الشكفي، المستند).

طين قديم

بقرر يوسف، ملحن قصة زكريا ومار والسوي، «سبر وراء جنازة عابرة لا يعرف عنها شيئاً، إلا دم يرك لقيه ما يفعله» غير أن مشاركة يوسف، العيشية في دافعاها الأول، سرعان ما تنفجر إلى سلسلة من الدوافع المركزية، الممتدة كشرط طويل، يلف حول المحاور الأساسية لحركة القصة، ليتجهي إلى إشكالية إنسانية مركزية، تتجمع عندها الأفعال والأحلام والتداعيات والخصاحيات. إنها تبدأ بوقوف يوسف بين الأضرحة البيضاء، تحت شمس صفراء وسياه زرقاء، يشاهده المحابدة لدفن الميتة (وتعرف من صيحات النسوة أنها ليل) التي وافتها الميتة، وهي لا تزال في مقبلة العمر، وتوارت قبل أن تصرف مسرات الدنيا، ولوقوف خطيبها الشاب الوسيم، وينظاله الرمادي، وقميصه الأبيض، وياقته قميصه غير النطقية. لكن الموقف المحابدة، ينتهي بانتهاه مراسم الدفن، ويبدء الطور الأول من تقاسم يوسف مع محور تطوير الموت الخارجي للمحابدة (ليل) إلى تنويعات متخيلة لموت داخلي، يبدأ حين يلبث في مكانه موقفاً أن الموت وأبصره وحلق إليه شرعة غريبة، وأنه «يرتبط بالميتة ارتباطاً حقيقياً وغامضاً» في المدينة، ينتظره الصبح، فيمشي إليه مقوس الظهر رتيب الخطى، معد وقوفه في المقبرة متجمداً، متفرج القنمين، ويبدأ ممارسة هوايته في اختيار أسباه لأناس لا يعرفهم: هذا كركون،

وهذه خنساء - وذاك طبل، ثم يعاود المسير، بتكاسل من ليس لديه ما يفعله، حتى يبلغ النهر، فيشعر أن «لا شيء» حقيقة على سطح الأرض وكان لا يريد أن يجها ولا يريد أن يموت، ولا ينبغي فعل شيء سوى أن يستلقي على ظهره تحت شمس دافئة متتالية بين حين وآخر حتى يبرق وقوت.

هذه المصاحبة، بين عبورة دفن ليل واستلقاء يوسف على ظهره حتى الموت، ليست خاتمة انتشاح المعور الأول للقصة على موضوع الموت، فالعصور بالاعتراش، و «الثاني عن العالم»، يلزم يوسف حتى لحظة دخوله القبو الذي يسكنه. وكان السقف ذو البياض الناعمة شبيهاً بالباطلة التي سدت فم القمر، وقد حيل إليه فعلاً أن قبوه ليس إلا قبوراً، وأن الرغبة في الموت والحنوف، صوتان ينسومان في حلم، ويصعدان عالمياً. «وحين يرى صميرة، بنت مالك الشباية، تنظف الياسمين في الحديقة، فإنه يراها «واقفة على سطح الأرض»، مغفورة بالشمس، فيخرج قليلاً عن عبورة الميتة، «ويستطع في أعياقه نهار طفل»، لكنه سرعان ما يفرق في وطن حني قديم، ويلقي الحق في شرايته وأشدودة خشته ويختنه شرق عارم إلى ريفية زوجه الميتة. في مرزاة امتزاج الطين الحني بالأنشودة الحشنة، يترجح النهار الطفل بالليل، فيهبس يوسف بأنه سيعبر وجه الميتة حين يقبل الليل، و«نفس أطماره الترابية» تنفذ في القلاط، محروقة بمحمومة. سبرقع البلاطة، فترتد إلى أسفل، «يجعل القميص فوق القمر، ويشرب نوره أبيض صمجا إلى جوف القمر، ويستند يده وتعدان القماش، فيسرع عري الجسد الحامد، اللحم بارد وحار في آن واحد، مكتنز ناعم لين. لن يسرع على التطلع إلى وجهها، سيخونه القمر، ويرب ليتركه وحيداً، يستعد الميتة القماش المتكوم فوق وجهها وتطلق صرخة فزع حادة. لقد استلصقت صميرة (كموضوع للرغبة) في ليل (كموضوع للموت) وتحوّل اندماجها إلى مناسبة لكشف الرهبان الحاد أمام الأنثى، كموضوع مزدوج للمحابة/ الموت، والمعجز عن التوصل مع طرفي الأدراج، وهما مظهران من مظاهر إشكالية يوسف الإنسانية

إنها الإشكالية التي تلازم يوسف. وهما هو يقطع حوار العشق مع صميرة، حين يقف، بلهجة جدية مياغنة: أهلك أغنياء! بدءاً من هذه الحقيقة الجائفة على صدره، يتبدد فرح يوسف، حين يتذكر أنه سيفرح في صباح الدن إلى العمل، حيث الآلات. فتدرك عور الاغتراب الجديد، الذي يفرض إليه عور الموت، منذ بدايته العيشية حتى انقلابه إلى حصار، يشمل معنى الحياة وتقاسيلها البسيطة: وهذرت في سمعه أصوات الآلات. آلات حديدية ناعمة للمسلم ككلم امرأة. الميتة وحيدة في حضرتها حامدة. لن تاكل

زكريا ومار
في
نصف قرن

خيزاً أو جيباً. لن تعود إلى بيت ما. لن يزرعها أب أو أم. لن تحلم. لن تسكر وتترنح. لن يولد الحزن في عينها. لن تقول. إن. لن يرتش فوق فمها حين إلى ما ليس له اسم ومفتود من الأرض الكبيرة.

يوسف الفيل، يترابط أوجه الموت، يتقلب إلى ضراعة حوارية مركبة، تعيد فجع الآلة بلحم النساء، ووجه الميتة بوجه صاحب المعمل، المتسرع من غبار وزيت، ثم تختتم الإحساس بدماه مشحون: وأعطنا خيزاً ونحم نساء أيها الرب القواني.

تلك العناصر، لا تتراثر عشوائياً في هذه النقطة من الحبور. فصاحب المعمل، كان عاملاً محمول ذكائه، ذات الآلة الواحدة، إلى معمل مكثف مساللات شيئاً فشيئاً، فاضمحلت ضحكة صاحب المعمل، وابتدأ يؤمن أن الناس وأروافهم ويهون للكسل. أما والد سميرة، فقد أصبح غيباً، عبر معادلة عقلية بسيطة: لقد كان يملك قطعة أرض، يرتفع ثمنها فجأة، ثم تولدت عمليات تكديس الثروة، بمضاربات قائمة على المبدأ عينه. تضارفت اندماج المتناقضة المتوسعة في تصاعف الأساليب العقارية الطغيا، ليصنعا اقتراب يوسف، العامل. أمام هذه العقائرية المحكمية، التي تشكلت البنية التقليدية للسلطة الأبوية، وفوات العلاقات الأسرية أفسر أقواسها، يلجأ يوسف إلى أوالية دفاعية، إنفعالية في مظهرها، لكنها منسجمة مع الإشكالية الإنسانية البدائية التي تتواصل خبوتها في علته. يعرض على سميرة «الرب» بالله «مستتر» سيفاً محذوب النصل، وميشري جواداً وعبادة ويرتغل إلى الصحراء. وما دام هرب سميرة معه غير ممكن، بسبب إحساسه الثقيل الدائم، بأن أهلها اغتياه، فإن الجزء الثاني من الأوالية الدفاعية، لا يتواصل كخلفنق أوجد فقط، بل يتأهض مع الجزء الأول وبدائله وزموزمه. فلك أساس مبادرة زكريا تأمر إلى زوج العناصر الفعلية، للكونية لإشكالية يوسف، في لحظة التنبؤ، الذي يصنع الحزن الأول في القصة، فيخترق حجاب الحلم وأستان الكابوس كمن يوسف (المتحول إلى جثة) وأمه وأخوته (كما تقدمهم صورة يوسف الصديق) وسميرة والفتاة الميتة والبدوي والوحوش الكاسرة:

«ارضى متهاكلاً على السرير يفضض حبيته. يقبل ليل مهمم متزعج بزيتر أسود. أرسل نحو أشد الدروب حلقة. يوسف جنة. أقبل رجاله، أهمهم هي أم يوسف، سيلقونه في البحر، ولن ينقله أحد. وأنت الضعيف إلى كهف، ينجم عليه الموت والليل. سميرة تحب الشمس والثلون الأبيض. القمر فظب بعش فناة ميتة. يزار الأساد ويتراجع إلى الورداء متلعاباً

للنوب. ينفض أيها البدوي المشعث الشعر، وأطلق صرختك رعداً غاضباً. لوأه يا أمي، لن أملك شيئاً وعبادة وجوداً. رماح أجدادي مدفونة تحت جبال الرمل. يوسف لم يلوح سيفه في وجه شمس مسمرة فوق أرض معركة. ولم يمتط صهوة جواد. يزار الأسد. الموت يمشو حنجرتي قلعتاً وسرق الهواء.

وبوسيلة تعقد الأصوات وتبين النبرة وتوزع الحافة الحلمية على قطرة توازي البدوي يوسف، ينتج زكريا تأمر في شطر محزى الحلم إلى حزمه المكتوبين (الثالين) في عرف علم النفس التحليلي: المحتوى الظاهر Manifest، الذي تصنع الصور والأحداث المترجمة، والمحتوى المستتر Latent، الختم في الرغبات المكتوبة، التي جرى التعبير عنها، بشكل غير مباشر، في المحتوى الظاهر. ويوسف يعبر عن ذلك بوضوح بليغ، يجعل المرء يدهش، حقاً، لبراعة زكريا تأمر في رسم هذا للحور، كما لو أنه استخدم مسطرة دقيقة وتقليبات سيكولوجية ووسيوولوجية مرهقة لوازنة الحمول، التي يسمى الحور إلى نقله مع وقائمه الأساس. فيبعد صحنه يوسف من الحلم الأول، بجس بأنه سيلعن نعلي سميرة بلسانه، متلوقاً طعم الحق المالح، المترجج برائحة جسد الأنثى، وبأن رغبة جارفة في الموت، سوف تحتاج لحظة يتلفق فمه لحظتها. لكنه يسارع إلى إعادة توليف هواجسه، بما يجعلها تتوازن في نقطة ارتكازها بالخيوط: وأحقت نفا في أحافه، وبدلت له تحولاته رجلاً بجاول أد يفرق سيرة الشهية ياسيسية بيهاض. لكنه شعر، في الوقت نفسه، أن العاصف التي ترفرف في الأعلى، لا بد أب نالته متعة، وحياتها مجرد رحلة عبر فراغ صامت، وبحث عن سطح صلب. لقد تواصلت حالة استلاب يوسف، من الصخرة إلى الحلم إلى الصخرة، وتكشفت مظاهر جديدة من إشكاليته الإنسانية، فالأوالية الدفاعية، تنفع الحياة في تمثال البدوي، الحشوي الصغير، الجاثم على طاولة يوسف، وتتنبه وتتحسد يوبوس، وتوحدها معاً في البشر (حيث الضعيف) وتحت جبال الرمل (حيث رماح الأجداد).

براعة المايسترو

ولا يكاد القارئ، التابع لرحلة يوسف من محور كابوسي إلى آخر، يلتقط أنفاسه عند تماثل الحلم الأول، حتى يعده زكريا تأمر، ببراعة المايسترو الحريص على انسياب وتوافق الأنشام، إلى المحيط الأول. يتلفظ يوسف على ولوج وأشد العوالم ظلاماً، وما أن يسمي أحد هذه العوالم (الموسسات) حتى يحوه من جديد، حين يقرن عشق المومس بإبصار الميتة عارية عرياً كاملاً، ويعصورها ملقاة دون حراك في قاع الحفرة،



ويخرجها من البكاء والضحك، وقرصة شاب في الطريق، والاصطدام بالسيارات، وسماع كلمات غاضبة، تنال من قم أب عجوز، «يجئني في أحلامي سلطان تركي». ثم يعلن أنه نجل والده سلطاناً تركياً و «ثمة عيامة كبيرة على رأسه، وله خية سوداء تضفي على وجهه مسحة من الشرائخ وحوله عيون حاشمة». صورة هذا النسق، يستكملها تبويع متخيل لموت داخلي، يتجلى في الحكم على يوسف بالرمي في البحر، كحجر ثقيل، واسترجاع اللقوات الاجتماعي في البيت العتيق، حيث صراخ الأم ودخان زجاجة الأب، ولوضوح الأثني، كما تتولا قطعة، زوج أخيه الكبير، التي «تضحك وتتمسك»، وتظهر عذرية وارتماشاً ينضج بالحنين إلى النشوة. ذلك ما يجري على السطح اللذيذ، وهو الوجه الآخر لإشكالية يوسف الإنسانية المتواضعة ذات الأصوات المتعددة:

«يوسف صوت وحيد. سأتروك الحارة للذباب الوسخ. سيحس كما يريد. سأجد عملاً ذا اجرة وفيرة، وأستاجر غرفة في شارع عرضي، مبانيه حجرية وأثاثه أثنيون يتحدرون بلطف إذا ما اصطدموا بشخص ما. نقول ليس لك يا يوسف سوى القيو والمعمل. سيحرق منازل الأغنياء ويأكل أعين أطفالهم ويؤرق لحم تساهم. الأغنياء وحدهم يعيشون. هناك حقيقة صلبة كحائطه».

إن الانفصال عن البيئة التقليدية، كما تنحصرها الحارة، ليس تمامها مع الشروط التقنية، كما يفصلها النزول إلى الأنظف والأرقى، بل هو متابعة لشرط القيو والمعمل، والحفاظ على الصلابة التي تحتفظ بإرث الحارة في صياغة مختلفة، دون أن تغفل فتحه على محور الموت الروحي والمادي. ليس ليوسف سوى القيو والمعمل، وليس له سوى الاستلاب اللينق من مسيرة ومن صاحب المعمل، وليس له سوى أن يكون صوتاً وحيداً حتى، حين يغادر شروطه السابقة. إنه بحث في الهوية، يشنه يوسف حين يسأل: ماذا سيفعل لو كان أبي ملك؟ سيفعل العالم، ثم يمحوت وحيداً على سرير بارد في فندق ما، «وفاضع الاسم والوجه، وسيلفن في قبر ليس له شاهدة من رخام نقش عليها اسمه وتاريخ ولادته وموته»، تماماً كما انتهى طوافه في الشوارع بعد الجائزة إلى الرغبة في الاستلقاء تحت شمس دافئة، متتابعاً بين حين وآخر، حتى يرم ويوت.

سؤال الهوية هذا ينتهي إلى سحق وحشي، حين يدرك يوسف أنه لن يكون في الأيام القادمة سوى «خلوق مهمل عامل ذي أجر قليل»، فينتج السلوك العصامي من مقدماته وتوسك يوسف بدعية، كانت رفيقته منذ صغره، ويفصل رأسها عن جسدها بدمية خاد، ويرمي الرأس والجسد إلى عتبة الغرفة، «حيث أعقاب السجائر مبعثرة». بوحيل الدمية

رحلت طفولته، دون أمل بعودة ثانية، ولن يكون له أطفال ولا بيت ولا قطة يفضله، كانت تحبها قطعة زوج أخيه. لكن سؤال الهوية يستبدل نفسه بعد ذلك، فهو لا يدور حول ما هو عليه الآن، بقدر النزوع إلى ما سيكون وسط اختلال العناصر. ما هو يوسف يرمق تمثال البدوي المحشي الصغير، واثقاً أنه سيتكلم في يوم من الأيام، حين يرفع الجواد قائلته الأماميتين إلى أعلى في جوح مباغت و «يطلق صهيله الذي ينشأ الصحارى النائية». وما هي غولته «توهج بشمس حرارة ابتلعها بحر عميق»، فيرجع القهقري إلى القبرة، عني الظهر، ويركع على ركبتيه وينش التراب، «وإذاً إلى التسلسل نحو أسفل حيث الغشاء الميتة نائمة وليس لها ساعة صباح. وما هو يوق سيارة يزيق في الشارع، يتجه صرير فرامل و «ضجة صماء» فيتخيل يوسف طفلاً أشقر الشعر مسحوق الرأس تحت عجلات سيارة، ويتصرف بوجهه أخيه، رغم تيشمه. يستيقظ البدوي في أحضان يوسف فينفض ثم يجلس ثانية، إذ لم يكن لديه ما يفعله، ويقرأ خبراً في جريدة قديمة، عن امرأة ماتت في ظروف غامضة. يتخيل يوسف ما حدث: امرأة غامضة، يطالبها مالك النخلة بدفع الإيجار، أو بتسليمه جسدها، فتقرر اختيار الموت. يعتبر يوسف أنه هو الكهل مالك النخلة، والمرأة «وجه طمعة. سيعزق لوبها، يفضض مالك النخلة» (وإذاً سيؤذي) إلى مالك نخلة، في تركيب يطفئ الخبر الجيد «وتعبر النخلة في الحجر إلى قطعة. أما يوسف، فيدخل السباق في صورة الكهل مالك النخلة، ضمن سيرة استبدال سؤال الهوية نفسه «وماذا سأعسر لو تحولت إلى كلب؟»، سواء في تحريك ثوب فطمة، زوج أخيه، وعارسة العلاقة الحرام معها، أو في استيقاظ البدوي وابتهاجه لزنح العتمة، وانحسار الشمس حتى «يدعو نحو صحارى دون ظل». يستنهض يوسف الحزن والموسيقى والحصول الحضراء، التي تتمصر فيها الأعمار، والبشر التحولون إلى أطفال، ينتصرون إلى أصوات البحر، لكنه يعلم أنه «لن يرحل إلى أي مكان وسيضيع نهاره في معمل خارج المدينة وسيطبخ سلسوود والزيت والمرق ويسلم الحليد البارد ويخضع للفضب الكامن في أصوات الآلات. ستكون عينا صاحب المعمل سوطين قديمين يتبلن بالدم». إنه يوسف، البدوي «الذي لا يقل كلمته بعد لأنه من غيب»، وهو يوسف الذي حلم مرات عديدة بأنه ألقى صاحب المعمل، وهو حي، في بوقنة ضخمة مملوءة بالخديد المصهور، وحلم بأنه يذبح قطعة ويتشي لسعاص صرخات حيوان، يلتقي فجأة وجه الموت. لكنه، أيضاً، يوسف الممثل للحقائق الصلبة: «ساموت في فراشي يثران معصم مقطوع، سيتال الدم إلى أسفل ويبوح بأغنية قمرزية. لن أبصر غراباً يغفر قبراً لغراب آخر صريع.

ساحل جنة أخي حتى موي. لن يكون لجنتي قبر.

أزمة مهزومة

ذلك مال ضاغط، يفسر خروج يوسف من القتب إلى الشارح، والسير تحت المصاييح الكهربائية، دون أن يفارقه الشعور بأنه ليس إلا مثال البدوي وقد اكسى بالدمع، ثم المسارعة بالعودة إلى القتب، والتضرع إلى سميرة، كي تسمح له برؤية صهرها. لقد خرج لكي ينشئ بالحياة، وعاد إلى سميرة، لكي يقطف الياسمين المخشع في غمامه، ولكي لا تغفل النجوم في الأعالي ومع ملاتمة سود هاجعة في دم أمي، فلم يكن غريباً أن يقوده استذكاري الأم إلى الرغبة في رؤية الصدر، ثم استحصال الخروج إلى الشوارع... للمقهي العمالي، حيث يلتقي برفقة العمال. هنا، أيضاً، يدهشنا زكريا تامر حين ينتهي هذا السياق الدقيق بالذات، لإدخال عنصر المقهي العمالي، وما سيحدث فيه من حوار مرسوم بمسطرة دقيقة. المقهي راكد مثل غير سجين في قبضة سيف قاتل، ويوسف يجري الفازات: «المقهي من خشب وتراب. أنا من لحم ودم. ينشق الدم أحر أو جرحتي مدية. الشمس من لحم.

الآلات من حديد. الحديد يارو وناعم. الميبل من جديدي ولم وحجر». وليس مصادفة أن ينتهي يوسف - فهو المصور نادر - حين يقرر مع أصدقائه الذهاب لأحد الطرقات، حين يقررون تحويل قرار السكر إلى قرار يتجلبب لسراقة فهم سعداء بامتلاكهم حق التحلّي القرار، ويوسف يريد «أن يفعل فعلاً حقيقياً». فذرة هذا التخطيط البديع تتجلى في رغبة القرار التي تصادق يوسف، فينسحب دون أن يلقي إرادة الفيسام بفعل حقيقي، وياعتد حنان «يتسرب إلى أعاقته» فيقترن من مسجد مثذنت صاعدة إلى أعلى «حيث السهال السوداء والغمر الأبيض». يتكشف يوسف أمامنا: «لو سمع في تلك اللحظة صيحة الله أكر، لالتصق خالطها صرتمداً وخاشعاً، فيعيد تركيب عناصر إشكاليته الإنسانية في منحن طاري،» يأخذ هيئة الانعطاف الحاسمة، وذلك حين يتملكه الإحساس بالمحارج، إزاء هزيمة الأثرة أمام طوفان الاستمت والحديد والحجر، وحين يتذكر ميتته المقطوعة الرأس، ويغن إليها، وحين تدفعه قوة ملحة إلى رؤية البيت القديم، الذي ولد في غرفة من غرفه، وحين يدنو من الباب الخشبي، ويصطق وجهه بخشب الباب، كأنه «صدر حنون»، وحين يسرب، من جديد، إلى الشوارع، حين يميل إليه أنه سمع صوت نطفة. لقد انفتحت إشكالية يوسف على فضائها، وبدأ ثامسها مع

حاضنتها الاجتماعية الصلبة، خارج حوارات النفس، وفي ظروف ملموسة من مقايضة الذات بالمجتمع. ذلك ما يدفع يوسف إلى العودة للقبو، والتمدد على السرير - واستذكاري سميرة والميتة وفطمة، المضطجة لصق أخيه، كأنه يزع، من جديد إلى حقائق يوسف، قبل أن ترتج بفعل الصلصة، المارة من المقهي العمالي إلى المسجد والأثرة والبيت العتيق. ذلك أيضاً خيط عموري، يندفع يوسف إلى الحلم (ويبدعنا مرة أخرى إلى معاناة عبقرية زكريا تامر، كواحد من أخطر أساتذة القصة القصيرة المعاصرة) في أولية دفاعية عنيفة، أشبه بالتمترس في خط الدفاع الأخير.

«وأغمض عينه عائداً إلى القفيرة، واتزلق إلى جوف القبر. ستلتفقه النملة لحطة أيضاً مضطجعة على السرير لصق أخيه، واستسلم لإخفاة. الأسلاك في البحر. أسلاك تريق ذهبية حراء عبر الماء والقصور. يشن. ربح الصحراء بعيدة. يوسف أمير قبيلة يملك جواداً وسيفاً وخيصة وجارية تغطي وجهها بحجاب كثيف أسود. يوسف يريد رؤية الوجه. لبست الميتة، ومد يده وصدر الحجاب، ولم يكن وجه سميرة إنما وجه فطمة. وثمة حسرة مؤلمة في قلبه لطمعه الخفي أن هذا ليس إلا حلماً. أوه. الأسلاك في البحار. النجوم تبرز ليلاً. الطفل يطلق صرخة فزع لحطة يصير لأول مرة شمس الأرض. الماء. يوسف يسمع صوت الماء. يفت الماء. يجيب أصغر أو الحظوظ. «أصمرار الرمال وتسويها تحت حريق الشمس. ويبدأ له أن الماء ليس إلا غنى أضاع جوانده في شوارع شبيهة بدهاليز ضيقة حيطانها عالية. صاحب العمل يضحك. الشمس تطلع من الأفق الشرقي. القصر تفاحة صفراء. صاحب العمل يأكل تماعاً. الشمس تأكل مساء وتتورى. لقد أضاع بدوي غيمته. وما هو الآن في مدينة جائئة تمت، أقدام جبل. يوسف يتسلق الجبل. يصعد الجبل حتى تمت، هل يهب هواء الجبل ثروة أو جناسين أو أسيراً جديداً؟ أبل والد يوسف. إنه ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهل، غني الظهر غشن المدين، وجهه كثير التجاعيد. أين أنت يا ولدي؟ تعال وساعدني. وانتبه يوسف. أنه شاحبة الوجه وصامتة. تربط جيبها بمبتدل أبيض، عينها مخلوقات موزمان عادا جرمعين من منبحة. وتزايد نجيب يوسف، وألق من نومه مضطرباً، وسمع صوته، وحاول أن يتذكر لماذا كان يبكي في أثناء نومه، فتذكر فقط أنه شاهد أمه، وعاد النوم. غر تحت الشمس. نهر يغمر ماءً أقيية تحت الأرض. يسمع هدير الماء. البدوي يجيب الماء. العشب الأخضر ينمو على قم يوسف وفي عينه. فطمة مغفورة بالماء. تضحك متشعبة، يوسف طفل عاري القدمين، يعلو عبر البساتين، ويسرق الثمار الفجة. فطمة تصرخ مستتبعة قاله يوشك أن يئلهما.

واحد من أخطر أساتذة القصة القصيرة المعاصرة

يوسف بمد ذراعيه متخبطاً فلا تصالان إلى قطعة. وشاهد يوسف بحراً أزرق وسياه زرقاء. وكان الموج يتدفق إلى الأمام يتراجع بارتفاع كاله موسيقى اللون.

في هذا الحلم، يستبد يوسف والميتة وسميرة وقطعة وصاحب المعمل وأم يوسف ووالده والبدوي. لكن هذا الاحتشاد، يتم في حالة من الشد والجذب (يوسف أمير قبيلة - يحب الماء - يحته - بدوي - طفل عاري القمصين). والتبدل الجوهري (والد يوسف ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهمل...). وحضور عناصر الطبيعة، في درجة الصفر من تخليها الذهني (الشمس تطلع من الأفق الشرقي، الأسماك في لبحار). وفي علاقته بإشكاليه يوسف، يبدو الحلم متغيراً وصدامياً، فالشمس تغمره (لا العتمة) وريح الصحراء بعيدة (والبدوي في مدينة جالسة تحت أنعام جبل) ويوسف يتشبث (لكنه يستيقظ فيذكر فقط أنه شاهد أمه)، وما يتغير في الحلم سوف يتغير أيضاً على السطح المائي. بعد أن تدخل سميرة إلى غرفة يوسف، وتسلمه جسداً، وتفرج شفتاه قليلاً، لتتحل لفته التمسك بالتمسك بالسفل، ثم تدفع بلسانها داخل فمه، «وبلائي» يوسف بقعة أمام هذه المساجاة، ويحل محله «بدوي مشعث الشعر، جلقه». لقد أدرك أن «حديثي» الياسمين سراب، فأرتجف خائفاً، واستيقظ في داخله غضب متخرج يشق ضاره، وكان لسانها المتحرك في فمي «يؤم» لحمة الحريق والخيبة والمهلع، وهذا هو يتحول إلى حطوط غامض جديد شرس. هل اختزلت سميرة آخر مظاهر إشكاليه يوسف الإنسانية، حين أسقطت آخر وهم مركزي في شبكة الأوهام، التي كانت تدفقه خارج الحرارة والبيت القديم، وحين أتاحت للبدوي أن ينزل عن حصانه الخشبي، فيهتك ظهرها (الزائف) ثم يمتطي صورة حصانه من جديد، وحين ضاعفت الكون البهيمي الأنثوي Anima في باطن يوسف، وأرتقت به إلى مستوى صورة الروح (النفيس؟ ذلك ما يقودنا إليه زكريا تامر، إثر مغادرة يوسف لبقوه وذهابه إلى الفندق، حيث تحل قطعة محل سميرة في تمثيل الكون الأنثوي، ضمن صيغة الناقص الأخيرة: «حيناً لطفة ورد أسود. جسدها أبيض»، و«ملاتكة طيور بيضاء، والشيطنان زهرة، سوداء»، وحيث يقفل محور الموت بظهور أمير ليدان تأكل فتاة ميتة لا تقاوم. يستقر اقتراب يوسف (ضمن إشكالية الإنسانية) عند خطوطه الرئيسية، كما يبرزها حلم الفندق:

«الأرض لها سقف وإطي وأربعة جدران صلبة، والحياد سجين في غرف مغلقة، أرضها مغطاة بالطين، منكنة الرؤوس، مكتبة، لا تصهل، فبرابها الضمحل، وحلت محلها أبنية من إسمنت وحجر وحديد، وقد مات الرجال الذين كانوا يمتطون صهارثا ويلوحون شراسة بسيوف ذات

نصال عدوبية. لا تحي اللآلء. الصيف عربة من شمع، تحرق بعيداً عن الماء. الموسيقى عصفور مفقود. البحر حديقة زرقاء بلا أشجار، والقنارب مسكنة من خشب. أوراق الأشجار نجوم خضراء. لا تحي اللآلء. سميرة تطأ الحريق واللالء. البدوي يستنل عني الرأس في معمل. قطعة لا تصحل. أفقر القصر. لست صديق القصر والليل. أحبك. قطعة لا تصحل. عيها يدا متسول. يداها تلمسان جهة يوسف، فيتناظف مطر ياسمين في دمه، وتتسلل غرياه من بشر عميقة. أرسلت قمعي إلى أبي الأعمى».

وهي خطوط الاغتراب الاجتماعي والاقتصادي الصريحة الواضحة، والتي حرص زكريا تامر على تقديمها في المادة العلمية، ضمن نطاق تمام مع سياستها اللغوية في الحياة، وأضاف إليها مسحة شاعرية رفيعة كآية يبلل عن توظيفه وإسارته إلى أحط لحظة في حياة يوسف. الأشياء، والمعمل، يستيقظ يوسف من الحلم مسهباً، يصرخ إلى الشارع، يأكل بشرافة في أحد المطاعم، تنوده ندماء إلى الألفة، يحس وهو يمشي بين البيوت الطينية، وأنه يستنق بعد مرض حزين هو، حزيناً بمرحاً بمهده الشمس، وهذا له الأسس مجرد حلم أسود بدنه الصباح. يبلغ يوسف بيت أهله القديم، ويقف أمام الباب الخشبي المهترى، ويضبط زو الحزن ثم يردد لحظه قبل أن يقول بقية: «والنا... انتحوا».

ولا يترك زكريا تامر هائل اللالء حين يمتد «وكانت الشمس تنصعد إلى أهل داخل تاركة الأفق الشرقي لتتملك المدينة»

بين تامر وكافكا

لقد حاولت السطور السابقة متابعة تيلورجيا الخطوط للحورية، والمسارات ذات الترابط، التي تأخذها حركة يوسف في «البدوي»، بدءاً من اللحظة البعيدة الأولى - المشية بمعنى الموت والاغتراب - وانتهاءً بلحظة الانتهاء المشية بأحاسيس الحياة. إن قسطاً كبيراً من جهد كتابة السطور السابقة، قد صرف على تخاني التنايل، كمسارته تقترى امتلاك النص لمعنى داخلي «سري»، لا يلدك سوى بالتنايل (وبالطبع فإن الناقد هنا خير من يؤول).

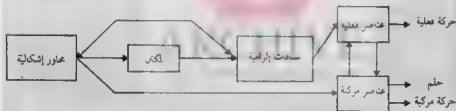
إننا نؤمن مع سوزان سونشاج بأن التنايل فعل تحريفي للنص، وتصحيح وتغيير له، وإفترض (لا مناص من استنتاجه ضمناً) بوجود خلل وتفاوت، بين ما يريد النص أن يقوله وبين النص نفسه. كما نؤمن معها أن انتشار تأويلات الفن والأدب، قد سمح بحساسيات وأفقر العالم الربح، كما

زكريا تامر
في
نصف قرن

يه، وفي المظهر الذي تأخذ العناصر المشاركة في رفع وخفض درجة توتر الإشكالية الإنسانية المركزية، وتوزيع عوارها التيسولوجية (العبث، الاستلاب الروحي الاجتماعي والاقتصادي، غمة اليقين، إيهاب الحلم...):

فإذا كانت فكرة الموت هي أحد تجليات عمور العبث، مثلاً، فإن المكان المقترن بها هو المقرة، وأحد مبالغها الإرامية أن يسير يوسف في جسانة ما (ويقتضي الشرط العبثي، أن تكون علاقته بها غير واضحة، أو مستعصاة لزومها) وأن ينسج عمله ذلك من - ويرتد إلى - الإشكالية المركزية (إحسانه بدو الموت مه وهو في المقرة) ويفرغ عناصره الفعلية (الفتاة الميتة والدمية والعفل الأشقر والمرأة) بما تستوجب من حركة فعلية (الرغبة في الاستلقاء حتى الموت، واختراق الميتة لعناصر حومة، مستقلة في وجدان يوسف، وفصل رأس الدمية عن جسدها). لكن المكان يقوم، أيضاً، بتركيب عناصر أخرى، مستمدة من مناطق مستقلة في الإشكالية المركزية (إقتران القيو بالقبر والبشر بالقفس، تفرز، بدورها، الحلم (في عتواء الظاهر الاسترجاعي،

يتمثل في النص، واستفد إقامة عالم خال من المعاي، اللهم إلا تلك التي تضوي في مساحة التأويل^(١١). لقد عكست قصة زكريا نامر - كشكل من أشكال الأيديولوجيا - حالة اغتراب يوسف الروحي (أحاسيس الموت والتهب والقراغ والعبث) والاجتماعي (تناقض البية الأسرية التقليدية مع ليول التنويرية والنروعات الرضوية، وتركز مفاعيل التناقض في الجوانب العاطفية والأخلاقية والنفسية، وتوتر العلاقة مع المحيط) والاقتصادي (الشعور المستديم بالاستلاب الصادر من صاحب العمل والآلة ومالك البناية). لقد تصاعدت حدة ذلك الاغتراب، في شروط اقتصادية واجتماعية، من تأخر وفورات البنى الاجتماعية (الأسرة والحارة) وسيادة العلاقات قبل الرأسمالية (المانيفاتورية للتحويلة إلى معمل) وغلبة الطابع المعطيل والمقاري على النشاط البورجوازي (المصاربات والأراضي)، ويبلغ ذروته في اكتشاف يوسف أن دورة تمرره قصيرة، ومعكومة بزيف حلمه (القيض للأزقة) ويضعف الذاتي وهشاشة بنائه التكويني، وفي وعيه أن اغترابه نائب ومناب لشرطه الإنساني وصانع لإشكاليته، ثم في قراره العودة



وعتواء المستر التعبيري) والحركة المركبة (الخروج من القيو/ القدر إلى الشوارع والمقهي العجالي والمسجد والأزقة).

في هذا التعطيط السيكالي المحكم، تتبادل العناصر الفعلية والعناصر المركبة صاعمة مستويات الحركة - فتنتج بذلك المعى القزامن مع سيروية دالة الحركة، يكون فيها يوسف (الدال) هو البؤرة، التي يوظف الغاري، نفسه مع توتراتها وإقتلاانها وتحولاتها، دون أن يخضع هذا التوظيف لسلطة التأويل الدلالي القسري (الدلول) في ظل، وبفعل، غياب سلطة الراوي. إن ما تنتجه العلاقة التبادلية، بين العناصر الفعلية والعناصر المركبة، شبكة معقدة من السياقات والعناصر، لكن إحكام علاماتها الأيديولوجية، يجعلها تستلهم في فطنين بتأويليين عريضين:

والعناصر الظاهرة، في الجزء العلوي من الترسية، هي

إلى البيت القديم وروية الحياة وصناعتها من هناك، بدل رؤيتها (أو احتياجها بالأحرى) داخل القيو. تلك هي سيروية الانعكاس المتكاملة، التي تحدث عنها ياختين وفولوسينوف: «البدوي» (شكل أيديولوجي) - إشكالية إنسانية (شكل أيديولوجي آخر) - مشهد اجتماعي اقتصادي (علاقة أيديولوجية).

ولقد نجح زكريا نامر في إحكام هذه السيروية، على نحو لا يجعلنا نتردد في القول أن ثنائية قصة «البدوي»، من جهة استنطاق العلاقة الأيديولوجية، تتفوق على عدد كبير من المفاز العالمة البارزة، وفي طليعتها أعمال فرانز كافكا. فعمل صعيد التركيب السيكالي للنص، يمكن تلمس التوزيع التثالي، الذي يدمج علاقة يوسف في المكان وفي الموقف للتصل

ونضائهما، تماماً كما يفتح النص على منظوره الواسع غير المحدود. وذكرنا نافع يَفْوِي نوبة توزيع المحمول الأيديولوجي على وحدات القراءة تلك، حين يقيم توازناً كميّاً لعدد كلمات الشاهد المكتفي، هو أقرب إلى التوازن الخفي، الذي يشترك في امتلاك حساسية القارئ، مع العمليات الفنية الأخرى، التي جرت وتجرى الإشارة إليها:

الجنزاة ٤٦٦ ← الشوارع ١٢٠ ← القبر ٢٩٠٠ ←
الحوار المباشر ٣٣٥، الحلم ١٥٠ ← الشوارع ١١٥ ←
القبر ٢٦٥ الحوار المباشر ٥٢ ← المقهى العيالي ٣٢٤
(الحوار المباشر ١٢٠) ← الشوارع ٢٢٨ ← القبر ٨٦٦
(الحلم ٣٤٠) ← الضناج ٣٥٨ (الحلم ١٨٨).

فليس بغير دلالة أن يحتل الحوار في المقهى العيالي النسبة الأعلى بين الشاهد الأخرى، وأن يحتل الحلم في آخر ظهور ليوسف في القبر - ساعة اعتزاز قناعاته الكبرى - نسبة عالية، وأن يتوازن ظهور يوسف مع الجماعة (٤٦٦) في الجنزاة و ٣٢٤ في المقهى العيالي، على نحو متقارب، وسوى ذلك.

من جهة أخرى، وتوضيح دراسة إشباع الصورة في الحلم الأول (تصاعد الإشكالية) والحلم الأخير (سقوط الحلم وقرار العودة إلى البيت القديم) ومقارنتها بالنقطة الملائمة من مراحل الإشكالية فذلك التدخل البارع، الذي يمارسه زكريا تاسر لتسليط وتعديل وشحن المحمول الأيديولوجي لوسيدات القراء، وسيلة إطلاق وتعيين المرسلة الشعرية، وسط تأثيراتها الإيجابية في الفقرة والخمسة

هذه بعض الأمثلة:

الحلم الأول

- أرحل نحو أشد الدروب حلقة.
- أقبل رجال أهم هي أم يوسف.
- يلغونه في البئر ولن يثقل أحد.
- سميرة تحب الشمس واللون الأبيض.
- يدوي شمت الشعر.
- يقبل ليل مهم.
- شمس مسمرة فوق أرض معركة.
- لم يخط صهوة جواد.
- القمر ذئب.
- الحلم الأخير

- يتساقط مطر من ياسمين في دمه.
- يتشله غراء من بئر عتيقة.
- سميرة تطأ الحزير واللال.
- يدوي يستغل حني الراس في معمل.

- تست صديق القمر والليل.
- الصيف عربة من شمع تحترق بعيداً عن الماء.
- الجياد سمجة في غرة مقفلة.
- الملائكة طيور بيضاء.
- على الصعيد عينه، تقوم لفنة زكريا تاسر بصناعة الموقف الأيديولوجي، بوسيلة إدخال العلاقة الساتية في علاقات حوارية من التوافق والتصادم:

١ - سميرة تحب الشمس واللون الأبيض.
سميرة تطأ الحزير واللال.
وهما عيارتان تستولدان وشائج حوارية، تتيح للقارئ، في إطار نظامه العقلي لتأليف الجمل، استبدال الصورة الذهنية

٢ - سميرة / تطأ / الشمس واللون الأبيض.
سميرة / تحب / الحزير واللال.
معيداً إيها إلى اشتغالها الحوارية وسياقاتها الاجتماعية، وإلى مجال الحياة الخلافة للكلمة، كما تتمثل في تصادات (حزير / شون أبيض)، (شمس / لال)، وذلك، بالضغط، جوهر الموقف الأيديولوجي، الذي يدرسه يوسف في نهاية علاقته بسميرة

النص المثالي

لم يكن بغير سبب أننا استشهدنا بكامل الحلم، الذي يلجأ إليه يوسف كأداة دفاعية قصوى، فهو نص يتمصر اجتازوا، ولا مناص من إبرازه كاملاً. إنه نموذج ممتاز لـ «النص المثالي»، كما وصفه رولان بارت:

«في هذا النص، تتحدّد شبكات المعنى ويتلاعب بعضها ببعض، دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الأخرى. ليس لهذا النص بداية معينة، بل يمكن أن يعكس، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحداً من هذه العوالم هو المدخل الرئيسي. فالأعراف التي يستند عليها تمزّ بلا نهاية، ولا يمكن الحكم بينها (فمنعها) لا يخلص أبداً لبدأ التفسير، إلا إذا حكمنا السرد، ومثل هذا النص، للتصدد الوجوه، يمكن أن نملك به النظم المعنوية، ولكن عند هذه النظم لا يكون مقفلاً بحال، لأن حدّها هو لانهاية اللغة»^(١).

ولسوف نحاول تلمس خصائص هذا النص، كشال على أسلوبية زكريا تاسر، واضعين، بين يدي القارئ، مقترحاً تحليلياً، نأمل أن يساعد في قيامه بعملية لفنة «البدوي»، وتفتح آفاق القراءات الأخرى غير المحدودة. وسنقوم بذلك وفق الاعتبارات المنهجية^(٢) الخاصة بدراسة الأسلوب، والتي

أفصح تاسر في
تجاوز المازق
المازلام للأساليب
الوجدانية

أوضحناها في صدر هذه القراءة.

١ - مستوى القول Utterance، وسندرس فيه الجوانب اللفظية والنظمية والدلالية، بالإضافة إلى التفسيرات التي تثبت أبعاد الوحدات والسات الصرفية أو الدلالية وصولاً إلى عمسة القول الإجمالية.

(أ) - في الجانب اللفظي Verbal، تبرز المؤشرات الصوتية على نحو لا يدع فسخة للتفكير في الصدفة العمياء. إن حروف /م/، /و/، /ت/، التي تصنع كلمة «موت»، كموضوع عمودي في هذه المرحلة من إشكالية يوسف الإنسانية، تتكرر على مدى النص مجتمعة أو متفرقة: من أصل جملته، تصنع النص، هناك سبع جمل فقط، يغيب عنها حرف /م/، ولكن يرد فيها حرفا /و/ و /ت/. وعلى صعيد الجملة الواحدة: يبدو الحرف الدخيل في تكوين الكلمة ذات الأهمية، وكأنه يمين بدوره على نسج الجملة بأسرها. في الجملة التالية، يجس حرف يلهم (الماء): «وأمه شاحبة الوجه، صامتة، ترتبط جبينها بتندبل أبيض، عينها مخلوقان مهزومان عادا جرحيين من مذبة»، وفي الجملة التي تسبقها، يسيطر حرف اللام («والده»): «إنه ليس سلطاناً تركياً إنما هو رجل كهل، مخي الظهر، خشن الدين، وجهه كثير التجاعيد».

المفردات ليست طويلة، (بماستثناء القليل منها: إخضرار، إضرطار، دهالين) بحيث تنظم في هيئة إضافية ضائلة وصورة، ماء، أسير، وجه، حجاب، شمس، بقع، سكب، نحوم، دموع، أسماك، حيطان، بساين، تجاعيد، عجب، يمت، عيمل، يأكل، يسمع، ينمو، تضحك، جائمة، مستغنية، متشبه. ولما كان توزيع النص على الصفحة انسياباً متصلاً، حتى حين تقضي شحنة المعنى قطعة في نقطة معينة (استيقاظ يوسف ومعاودته النوم)، والوسائل الطباعية والعرابية لا تتدخل في مساراته، فإن تلك الهيئة الإيقاعية، هي التي تتحمل عبء المحافظة على نبرته وتثبيت وحدته.

(ب) - في الجانب النظمي Syntactic، يكشف نص زكريا تامر عن سلسلة التحولات التركيبية، التي تبدأ من نقطة خبرية نواتية، تنفرع منها، وتتوزع عليها شائبة، حلقات إضافية متناوبة من المقولات النحوية المرتبطة بالخبر. والأصل في التحويل أن يطرأ تغيير على الشكل، دون أن يمتد إلى المعنى الأساس Basic Meaning (وهو، باختصار، القاسم المشترك بين شريحي أو أكثر جملة واحدة). تضرب الأمثلة التالية:

١ - الأسماك في البحار.

١ - الأسماك / التي في البحار / دحية حراء.

الأسماك / التي في البحار / ترق.

الأسماك / التي في البحار ذهنية وهراء ترق / عبر الماء والوصو.

٢ - صاحب العمل يضحك /و/ الشمس تطلع من الأفق الشرقي.

صاحب العمل يأكل تفاحاً /و/ القمر تاحه صفراء.

صاحب العمل /يضحك ويأكل / و/ الشمس تأفل مساء وتوادى.

٣ - يوسف يسمع صوت ماء.

يوسف يسمع صوت ماء / مجهول مكانه.

يوسف يسمع صوت ماء / تحت الأرض.

يوسف يسمع صوت ماء / عجب / ← يجب اخضرار الحقول

يوسف يسمع صوت ماء / يمت / ← يجب اخضرار الرمال وتوجعها تحت حريق الشمس.

مثل هذه التحويلات تدخل في ثلاثة أنماط من التبادلات اللفظية Transphrastic:

- التبادل النظمي، كالجملية التي تقضي إلى تضمين سواها: «ولقد أضاع اليلودي عيمته. وما هو ذا الآن في مدينة جائمة تحت أقدام جبل. يوسف يتسلق الجبل. سيصعد الجبل حتى قمته. على عجب هواء الجبل لسورة أو جناحين أو أساً جليلد».

أ - إدراج الإنسان المتأخرضة بفعل منظمي، ضمن تبادل متضام:

- «ظهر بغير: شاة أنية تحت الأرض» - قطعة مفمورة بالماء تضحك متشبهة - «قطعة تصرخ مستغنية فالما يوشك أن يئلمها».

- «اليلودي عجب الماء» - العشب الأخضر ينمو على قم يوسف وفي عينه - «يوسف طفل عاري القدمين، يدنو عبر البساين ويسرق النثار العجبة» - يوسف يمد ذراعيه متخطفا فلا تصلان إلى نقطة.

- التبادل المؤقت الزماني، حيث يكون التعاقب مظهر انتظام الجمل في غياب الفصل المنظمي: «وأخصص عينه عائداً إلى المقبرة، وانزل إلى جوف القبر. متلففة العنتمة. فطمة أيضاً مضطجة على السرير لصق أخيه».

و أيضاً هنا تفيد أن فطمة تنزل إلى جوف القبر حيث تكون مضطجة على السرير لصق أخيه.

- التبادل المكاني، وتدخل فيه مظاهر النسق الواحد والتعارض المتدرج:

«وجع الصحراء بعيدة» - «يوسف أمير قليلة».

«أقل والد يوسف» - «وأمه شاحبة الوجه».

(ج) في الجانب الدلالي Semantic، تنلمس تعرض الجملة لاختراقات مطردة، تنفضها مقولات متصلة، لا يشترط وجودها أو غيابها، بالضرورة، بقدر ما تحدد جرعها - أسلوب

زكريا تامر
في
نصف قرن

Moldovev, P. N. (١)
and Bakhtin M. M.: The
Formal Method in Literary
Scholarship, Baltimore,
Md, 1978, P. 21.

وليد من الربيع، أنظر:
Ann Jefferson and David
Roby: Modern Literary
Theory, Barnes - Noble
Books, Totowa, New
Jersey 1982.

Mikhail Bakhtin (٢)
Problems of Dostoevsky's
Poetics, Ann Arbor, Mich.
1973, P. 169

Valentin Volosin (٣)
see: Marxists and the Phi-
losophy of Language, New
York, 1973, P. 86.

أنظر:
(٤) Mchery: A Theory of
Literary Production, London,
1978.

Roland Barthes: S/ (٥)
2, London, 1975, P. 3
(٦) المرجع نفسه، ص ٤.
(٧) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٨) جيفرسون ودوجي،
المرجع السابق، ص ٥٤.

(٩) جميع الاستشهادات
للمصورة داخل الموزوعات،
يُشار إليها بـ «اليدوي».

(١٠) صيغة زكريا تاسر،
«مشرق الحجاز»، منشورات
مكتبة التراث، دمشق، ١٩٨٨.

Susan Sontag (١١)
Against Interpretation and
Other Essays, Farrer
Straus and Giroux, N. Y.
1967.

وأنظر أيضاً: كمال أبو
ذبيب: «الآب والأبديولوجيا»،
مجلة «مصور»، العدد الخامس،
العدد الرابع، القاهرة،
أيلول ١٩٨٢.

السابق، ص ١٣.

وأنظر أيضاً: شكرى حيا:
«فن الشعر في زمانه القصص»،
مجلة «مصور»، أيلول ١٩٨٢.

(١٢) مازي لوس-ديرات:
«الغصة القصيرة»، ترجمة محمود
حيا، مجلة «مصور»، أيلول
١٩٨٢.

القول. إن الحيوية العالية، التي تفيض بها معظم أجزاء
«اليدوي»، تعود في جزء كبير منها إلى إقبال المعنى بحساسية
كلمة مفردة، أو عبارة طارئة، تضاعف التعبير، وتفتح السطح
اللفظي لمداخل متجددة لعلاقات لغوية مشحونة. وأغلب
الظن أن قارئ زكريا تاسر، يكشف - بساطة هذه العلاقات
تجديداً - تلك القوة الفاعلة، التي تثبت الكليات في موقعها،
وتكشف طاقاتها المستترة.

- القولية التمثيلية Representationality: وفيها تقسم
الجملة إلى طرفين متبايعين، يصف الأول وقائع ملموسة،
تضفي على حقله الدلالي صفة دلالية Denotative، ويصف
الثاني خطأً إيمائياً تشبيهاً، أقرب إلى التجريد التمثيلي:

(١) أمه شاحبة الوجه صلت، تربط جبينها بتبدل أبيض.
(٢) عينها عرقان مهبزان عدا مرجحين من مذبة.

ومن الواضح أن كلمة «عرقان»، قد أثقلت المعنى وارتقت
به إلى منحنى تمثيلي جديد، لا يقوم فقط بإنشاء علاقة لغوية
مشحونة («عينها عرقان») بل يثبت «أمه» في موقعها،
ويكشف الطاقة المستترة في «شاحبة الوجه»، «صامتة»

- القولية المجازية Figurativeness: ويوسيتها يرفع زكريا
تاسر في إحياء المعنى الجزري للكلمة، واستعادة خصيصتها
التصويرية، ويطعها بصيغة «إوسيتها» الإيروك اللفظي،
والمعنى في ذلك يتكى، على حقيقة أن المعنى الحصري - هرمني
تصويري بالضرورة، وأن اللغز ليس شيئاً آخر سوى قدرة
اللغة على أن تدرك بذاتها ولذاتها، بما يقتضي على أي تعبير
عنصر مجازياً كامناً، ينتج في المثاليين.

١ - «الطفل يطلق صرخة قرع لحظة يصير لأول مرة شمس
الأرض»، بالمقارنة مع «الطفل يطلق صرخة فرح لحظة يصير
لأول مرة الشمس».

٢ - «ويدا له أن الماء، ليس إلا في أضواء جواده في شوارع
شبيهة بدعاليق ضيقة، حيطانها عالية»، بالمقارنة مع «ويدا له
أن الماء، ليس إلا في هام على وجهه في شوارع شبيهة بدعاليق
ضيقة، حيطانها عالية».

حيث يستعيد المثال الأول النشاط التصويري للمعنى
الجزري للكلمة في سلسلة وفق أضواء جواده، هام على
وجهه، يمر بغير مأوى أقيّة تحت الأرض.

- القولية المتعددة القيم Multivalence: فالحظاب لا يستر
إشارته المرجعية فقط، بل يوقظ «خطاباته» أخرى تدور في
فلك وحدة النص المحيطة. جزء يعترض ميل الخطاب نحو
عكاسة الموقف، وجزء يحتفظ بذلك الميل، لكن الاستدارة تنتهي

في الحالتين إلى خلق الوسط المتأخي للخطاب. وكلما تعاظمت
خطوط بناء الحلم (وبناء نبرة الخطاب) تندخل يوسف لوقف
الاستدارة واعتراضها وإشراطها: «فت حصرة مؤلة في
قلبه لعله أن هذا ليس إلا حيلة» و«انتحب يوسف، وأفاق
من نومه...» لكن تدخله لا يفي بوجود عنصر واحد، على
الأقل، يعيد الخطاب إلى وحدة النص، فالخصرة، مرتبطة
بشطب الوحي - داخل الحلم - بصورة يوسف كأمير قبيلة،
وانتحابه، كنتيجة ثانية لصورة الأب الكهل، واستنجاهه
يوسف، والصورة المؤثرة للام، التي يتذكر أنه شاهدها، لكنه
لا يتذكر سبباً آخر لملكه.

٢ - مستوى البيان الإعلاني Emancipation، استناداً إلى
شروع التحويلات، من النوع المشار إليه، عند الحديث عن
الجانب الدلالي، وإلى اتسام تلك التحويلات بالوضوح
والإبدال المباشر والترادف المجازي، فإن أسلوب زكريا تاسر
أقرب إلى الأسلوب المباشر: الجملة خالية من الالتباس، ما
دام شكلها اللساني، لا يشمل صياغتين مختلفتين أو أكثر
للتشكل منه. وهي غالية من الإيهام، ما دام انتظامها
للمشاهد المتطابقة مع إظهارها الذي تثيره، إلى المشاهد غير
المتطابقة معه، يتم على نحو تدريجي، وهي ترادفية، ما دامت
تسمح بوجود خيارين معجميين، للمعنى الواحد، في الإطار
الواحد.

والوقت الرزماني - المكاني لبسط الخطاب، تشير إليه
الورقيات الإيجابية، مثل ضمير الغيبة وحروف الجر والمطف
وأدوات النصب، وتلاو أماء الأشارة وظروف الزمان
والمكان، وهنا وجه الحيرة ووجه الإعجاب بقدرات زكريا
تاسر. الحيرة لأن القارئ مدعو إلى إسباغ قيم رمزية ومجازية
عالية على الموقف، والإعجاب لأن الموقف، لا يمتثل تلك
القيم، ولا يكشف أكثر ما يدل عليه من معنى محسن.

أما وضعية التكلم، إزاء خطابه، وإزاء اللغوي والسند،
فهو قابل للإدراك بوسيلة الجمل الدلالية للميزة، التي تؤثر
في سبغة الأسلوب الوجداني في النص. إن جملاً، مثل لم
يمكن لديه ما يفعله و«الناس من لحم. والآلات من حديد»
الحديد يارد وناعم. العمل من حديد ولحم وحجر، لتحطاب
قطعاً محدداً من النشاط الاستقبالي للقارئ، وتزود ذهنية
محددة تابعة من المضامين الدلالية لتلك الجمل، ومنسجمة في
التوليفات الإضافية العامة، المتوافقة لدى القارئ، والملائمة
لتلك المضامين. وتزعم هذه السطور أن زكريا تاسر، قد أفلح
في تجاوز المألوف الموضوعي الملازم للأساليب الوجدانية،
واقتضت في: التزلف إلى القارئ المستقل، وتزويده بما يعرف
ويؤمن به سابقاً، أو أخش فاعاته وثوابه الوجدانية، بتزويده
بما لا يريده. □



صغيرة خلقها خياله

هذه هي حال أبي فهد في دُشمن صغيرة^(١). إنه مسكين وحاله عديم، لم يأكل وزوجه اللحم منذ أسبوع، ليس له بيت، فهو يعيش في بيت مستأجر، يطالبه صاحبه بالإيجار دوماً لأنه يتأخر في أدائه. وهذا البيت متواضع لا يزي الأواء والثور، وليس فيه حديقة؛ وصاحبه يعيش عمله المغلق فيه، حيث لا يصله بالعالم الخارجي شيء، وإن جهاز مذياع وزوجه ما زالت تفصل الثياب بيديها. وهما يأكلان الحيز الرخيص والبرغل (العز للرز والبرغل شق نفسه). وغالباً ما يجوعان وينتفذان، ويرتديان الثياب الرثة غير النظيفة؛ ويدو أن أبا فهد عاطل عن العمل، وأنه يبحث عن فرصة عمل ما، ولكن دون طائل؛ وهو أحمق، مثل زوجته، لم يدخلها

للمارس

والجملبي أن القاريء يعرف كل هذا، ليس من خلال راوي القصة، وإنما من خلال ما تضي به تفاصيل أبي فهد وأم فهد المرأة، إذ ينتشيان بانتظار أسر شمسها الصغيرة - جرار الذهب السبع التي سيفتي بها الحرووف الجني نفسه.

والواقع أن هذه الحال العدم هي التي تقود أبا فهد إلى حلمه، الذي يقدمه زكريا تامر بطل دقائقه، ويث فيه حياة ساحرة وأسرة في آن معاً. والقاريء، إذ يؤخذ بحذر هذا الحلم على يد الصانع الأهم، لا يتفاهمه، مثله في ذلك مثل أبي فهد وأم فهد فيما بعد، شك في أن ما رآه الرجل، كان حقيقة فعلاً، وأن أبا فهد لم يكن يحلم أبداً. وأكثر من هذا، فإن سكر هذا الأخير سرعان ما يتبدد تأثيره المحاكس في مصداقية ما حدث له، عندما يربط القاريء بين ذخيرته من حكايا الجبن

كما تقول العرب، ظلمات. والفقر،

دون ريب، يقع في أحق دركاته، لأن

الظلم، في معظم الأحيان، لا يد له في

قدره أو معاناته. إن الفقر، فيما يبدو

للفقير، قدره البني إما أن يرضى به، أو يشور عليه؛ مصيره

الذي إما أن يمتنه وتنعيم نفسه بالمرارة والحقد عليه. أو أن يفر

منه إلى عالم الأحلام والخيال، يستجليه بمختلف السبل.

وعندما يكون الفقير بسيطاً، لا يملك إلا الحلم يغي به

ظلمات حياته. وهو، شأنه في ذلك شأن جميع البسطاء، يمكن

أن يفتح شمسي صغيرة يتمكن من خلال وجودها في حياته من

الاستمرار فيها. ولكن المجتمع قد يفس حتى بيته الشمس،

فلا يملك الفقير إلا أن يستجليها بوسائل تقع في متناول يده.

وهكذا يفتكر أردا أنواع الحمر. وما إن ينتهي إليها حتى يمتش

عاله الجديده الذي يختلط فيه الواقع بالحلم، تدغدغه شمس

عبد النبي اصطيف

كاتب من سورية

الرغبة

المدمّرة

وما رآه أبو فهد. أما إيقاظ هذه الذخيرة، فيكون على يد أم فهد وهي تذكر الحكايات التي سمعتها وهي طفلة عن الجاني وطموعه.

إن أم فهد التي تشارك زوجها في حالة العدم، دون سكره بالطبع، والذي ربما يتنقل إليها بالعدوى، لا يسمعها إلا أن تعزج حلمه - بديل هذا الواقع أيضاً. بل إنها تمسك به أكثر من صاحبه. وهكذا توجب زوجها على مراره بين يديه، وإذا لا تلك أن تستبدل بدنايه التي مرت من يده، فتأتي حقيقة، فلم لا تذكى وقفة الأمل في تحقق الحلم في العدم؟ ولم لا تتعنه بأن ذلك يدخل في دائرة الممكن؟ وهل الرغم من أن أبا فهد قد صاب قليلاً من غدر حلمه، وأقر، إلى حد ما، باستحالة استعادته ثانية، إلا أن أم فهد تأمره أولاً:

«وأبعد غداً، وأمسكه ولا تتركه».

وتحاول إقناعه بشفقة كبيرة بالنفس بجدوى المحاولة. لكنه يجد نفسه معنياً بطمأنينة.

«لماذا أتزوج؟ أنت أحسن نساء الأرض».

والحقيقة أن الرجل لا يبالغ، فأم فهد بالنسبة إليه أحسن نساء الأرض فعلاً، ولكنها مؤهلاً لذلك فيها لآلامه وألمه، لواقعة وحلمه، لحالة العدم وللشخص الصغيرة التي يعلم بها.

ويستولي الحلم على الزوجين، يصبح حاجباً لا تفك منه، إلا بالقبض عليه، وأسرّه. ولا يستطيع أبو فهد أن يتنقل إلى الغد، بعيد الحلف عن جسمه بحركة مياضته، فنتجاً أم فهد بهذه الحركة، ولكن أي للشار التي أوقدتها في نفسه أن تنطفئ، إلا بإحضار الحروف وجواره. وهكذا ينادي أبو فهد فرائض للقبض على الحلم وأسرّه. ولكن الإحساس بالخطر القادم، يجعل أم فهد تحاول أن تصرفه عن:

«انظر حتى ليلة الغد».

وقد لا تجده.

ولكن أبا فهد مصمم، ونفسه مخلوعة بالثقة:

«سأعيء بالخوف».

وسأصدّه.

رغم أنه، هو الآخر، يشاركها الإحساس بالخطر القادم: «وأحس أبو فهد أنه مقدم على احتجاج غمارة ماء، وهو سيكون بحاجة إلى شجره. وكان شجره أعمدود يصل لكمة كادمة».

وعفي أبو فهد عاتداً إلى تحت القنطرة بسرعة حتى لا يضر

الحلم منه. ولكن هذا الحلم:

«يستجده حتى تحت القنطرة».

ويصر أبو فهد، من جانب، إصرار العاجز اليائس، على

عبث المحاولة.

«ولن أجده».

ولكنها تصر أيضاً وتحدثه حديث العارف الخبير، موحية له صمتاً بأن هذه الثقة تقوم على معرفة كبيرة بعالم الجن وطباعهم وعاداتهم وحتى نقاط ضعفهم؛ وهكذا تقضي في الحديث:

«الجن يعيشون في التراب تحت الأرض. وعندما يأتي الليل يصعدون إلى سطح الأرض ويهلون حتى يقبل الفجر، وإذا أحيوا مكاناً معيماً تردوا إليه باستمرار. تستجد الحروف تحت القنطرة».

نعم سيجده، ولم لا؟ إنها تحدثه وكأنها تستعنه له يديها. ويشكر أبو فهد محاولتها، فيس يد بين يديها، ليعلم لها أنه يطمح إلى كل ما قالت، ويسري الدقة والخدر من جديد إلى أبي فهد، إذ استعاد حلمه بفضل زوجته، ويقاسمها، إذ اتحد جسماً وروحاً، هذا الحلم الذي يعلم اقتضاه بشفقة كبيرة

تتأمل ثقة أم فهد، وهي على أي حال مستمرة فيها:

«منصبح أضيئه».

ويصيان معاً هذا الحلم، وينسان حالها العدم، ويعودان من جديد تقسيها بعد أن تحررا من حاضها العدم. وتتبدى لهم فهد بكل صلف مقصدة عن رغبة المرأة في التزنية (فهي لا

تكتفي بنوب واحد)، وفي الإعداد لستلكن ابنها والتشطيق له، بل الإبرار على بعض تفاصيله سيكتون طبيها، وكذلك خوفها قبل زوجها الخليل من أن يشاركها فيه أخرى «والن تزوج مرة ثانية» (ويجوز أن يفهم من رجل يائس مذهب، ولكنه طيب عت لزوجته، لا يفكر إلا في سعادتها وسعادة الأسرة التي يبنيها. وهو لذلك، ربما لأرتباطه باللاشعور، حيث لا يسود إلا مبدأ تحقيق الرغبات بغض النظر عن العواقب، لا يمكنه إلا أن يكون مدسراً. إن ما يمكنه هو الرغبة الجامحة التي لا يجد من جوعها الخطر، أو الواقع، أو المجتمع، أو أي شيء آخر.

والحلم من جهة أخرى، ليس في حاجة إلى حافز خارجي لتكون له القوة التدميرية، إنه يعمل في ذاته بذور الدمار. ومن هنا، تأتي نهاية أبي فهد على يد حاتم آخر، إنتقلت مثله إلى هذا العالم عن طريق الخمر، وعاش مثله حياً آخر:

«وأنا والله أحب النساء أيضاً».

«هل المرأة جميلة؟».

إنه، من حيث المبدأ، يشاركه في إضامة شمس صغيرة أيضاً، وكان يمكن أن ينتهي على يد أبي فهد، أي النهاية للمرة نفسها، وربما يستتي إليها في يوم آخر، على يد حاتم آخر، غير أبي فهد، ضحية الحلم، الذي لا يكون بديلاً من الواقع - العلم. □

زكريا ناصر
في
نصف قرن

(١) زكريا ناصر، ربيع في
الرمضان، ص ٢٠، ص ٢١، ص ٢٢، ص ٢٣، ص ٢٤، ص ٢٥، ص ٢٦، ص ٢٧، ص ٢٨، ص ٢٩، ص ٣٠، ص ٣١، ص ٣٢، ص ٣٣، ص ٣٤، ص ٣٥، ص ٣٦، ص ٣٧، ص ٣٨، ص ٣٩، ص ٤٠، ص ٤١، ص ٤٢، ص ٤٣، ص ٤٤، ص ٤٥، ص ٤٦، ص ٤٧، ص ٤٨، ص ٤٩، ص ٥٠، ص ٥١، ص ٥٢، ص ٥٣، ص ٥٤، ص ٥٥، ص ٥٦، ص ٥٧، ص ٥٨، ص ٥٩، ص ٦٠، ص ٦١، ص ٦٢، ص ٦٣، ص ٦٤، ص ٦٥، ص ٦٦، ص ٦٧، ص ٦٨، ص ٦٩، ص ٧٠، ص ٧١، ص ٧٢، ص ٧٣، ص ٧٤، ص ٧٥، ص ٧٦، ص ٧٧، ص ٧٨، ص ٧٩، ص ٨٠، ص ٨١، ص ٨٢، ص ٨٣، ص ٨٤، ص ٨٥، ص ٨٦، ص ٨٧، ص ٨٨، ص ٨٩، ص ٩٠، ص ٩١، ص ٩٢، ص ٩٣، ص ٩٤، ص ٩٥، ص ٩٦، ص ٩٧، ص ٩٨، ص ٩٩، ص ١٠٠، ص ١٠١، ص ١٠٢، ص ١٠٣، ص ١٠٤، ص ١٠٥، ص ١٠٦، ص ١٠٧، ص ١٠٨، ص ١٠٩، ص ١١٠، ص ١١١، ص ١١٢، ص ١١٣، ص ١١٤، ص ١١٥، ص ١١٦، ص ١١٧، ص ١١٨، ص ١١٩، ص ١٢٠، ص ١٢١، ص ١٢٢، ص ١٢٣، ص ١٢٤، ص ١٢٥، ص ١٢٦، ص ١٢٧، ص ١٢٨، ص ١٢٩، ص ١٣٠، ص ١٣١، ص ١٣٢، ص ١٣٣، ص ١٣٤، ص ١٣٥، ص ١٣٦، ص ١٣٧، ص ١٣٨، ص ١٣٩، ص ١٤٠، ص ١٤١، ص ١٤٢، ص ١٤٣، ص ١٤٤، ص ١٤٥، ص ١٤٦، ص ١٤٧، ص ١٤٨، ص ١٤٩، ص ١٥٠، ص ١٥١، ص ١٥٢، ص ١٥٣، ص ١٥٤، ص ١٥٥، ص ١٥٦، ص ١٥٧، ص ١٥٨، ص ١٥٩، ص ١٦٠، ص ١٦١، ص ١٦٢، ص ١٦٣، ص ١٦٤، ص ١٦٥، ص ١٦٦، ص ١٦٧، ص ١٦٨، ص ١٦٩، ص ١٧٠، ص ١٧١، ص ١٧٢، ص ١٧٣، ص ١٧٤، ص ١٧٥، ص ١٧٦، ص ١٧٧، ص ١٧٨، ص ١٧٩، ص ١٨٠، ص ١٨١، ص ١٨٢، ص ١٨٣، ص ١٨٤، ص ١٨٥، ص ١٨٦، ص ١٨٧، ص ١٨٨، ص ١٨٩، ص ١٩٠، ص ١٩١، ص ١٩٢، ص ١٩٣، ص ١٩٤، ص ١٩٥، ص ١٩٦، ص ١٩٧، ص ١٩٨، ص ١٩٩، ص ٢٠٠، ص ٢٠١، ص ٢٠٢، ص ٢٠٣، ص ٢٠٤، ص ٢٠٥، ص ٢٠٦، ص ٢٠٧، ص ٢٠٨، ص ٢٠٩، ص ٢١٠، ص ٢١١، ص ٢١٢، ص ٢١٣، ص ٢١٤، ص ٢١٥، ص ٢١٦، ص ٢١٧، ص ٢١٨، ص ٢١٩، ص ٢٢٠، ص ٢٢١، ص ٢٢٢، ص ٢٢٣، ص ٢٢٤، ص ٢٢٥، ص ٢٢٦، ص ٢٢٧، ص ٢٢٨، ص ٢٢٩، ص ٢٣٠، ص ٢٣١، ص ٢٣٢، ص ٢٣٣، ص ٢٣٤، ص ٢٣٥، ص ٢٣٦، ص ٢٣٧، ص ٢٣٨، ص ٢٣٩، ص ٢٤٠، ص ٢٤١، ص ٢٤٢، ص ٢٤٣، ص ٢٤٤، ص ٢٤٥، ص ٢٤٦، ص ٢٤٧، ص ٢٤٨، ص ٢٤٩، ص ٢٥٠، ص ٢٥١، ص ٢٥٢، ص ٢٥٣، ص ٢٥٤، ص ٢٥٥، ص ٢٥٦، ص ٢٥٧، ص ٢٥٨، ص ٢٥٩، ص ٢٦٠، ص ٢٦١، ص ٢٦٢، ص ٢٦٣، ص ٢٦٤، ص ٢٦٥، ص ٢٦٦، ص ٢٦٧، ص ٢٦٨، ص ٢٦٩، ص ٢٧٠، ص ٢٧١، ص ٢٧٢، ص ٢٧٣، ص ٢٧٤، ص ٢٧٥، ص ٢٧٦، ص ٢٧٧، ص ٢٧٨، ص ٢٧٩، ص ٢٨٠، ص ٢٨١، ص ٢٨٢، ص ٢٨٣، ص ٢٨٤، ص ٢٨٥، ص ٢٨٦، ص ٢٨٧، ص ٢٨٨، ص ٢٨٩، ص ٢٩٠، ص ٢٩١، ص ٢٩٢، ص ٢٩٣، ص ٢٩٤، ص ٢٩٥، ص ٢٩٦، ص ٢٩٧، ص ٢٩٨، ص ٢٩٩، ص ٣٠٠، ص ٣٠١، ص ٣٠٢، ص ٣٠٣، ص ٣٠٤، ص ٣٠٥، ص ٣٠٦، ص ٣٠٧، ص ٣٠٨، ص ٣٠٩، ص ٣١٠، ص ٣١١، ص ٣١٢، ص ٣١٣، ص ٣١٤، ص ٣١٥، ص ٣١٦، ص ٣١٧، ص ٣١٨، ص ٣١٩، ص ٣٢٠، ص ٣٢١، ص ٣٢٢، ص ٣٢٣، ص ٣٢٤، ص ٣٢٥، ص ٣٢٦، ص ٣٢٧، ص ٣٢٨، ص ٣٢٩، ص ٣٣٠، ص ٣٣١، ص ٣٣٢، ص ٣٣٣، ص ٣٣٤، ص ٣٣٥، ص ٣٣٦، ص ٣٣٧، ص ٣٣٨، ص ٣٣٩، ص ٣٤٠، ص ٣٤١، ص ٣٤٢، ص ٣٤٣، ص ٣٤٤، ص ٣٤٥، ص ٣٤٦، ص ٣٤٧، ص ٣٤٨، ص ٣٤٩، ص ٣٥٠، ص ٣٥١، ص ٣٥٢، ص ٣٥٣، ص ٣٥٤، ص ٣٥٥، ص ٣٥٦، ص ٣٥٧، ص ٣٥٨، ص ٣٥٩، ص ٣٦٠، ص ٣٦١، ص ٣٦٢، ص ٣٦٣، ص ٣٦٤، ص ٣٦٥، ص ٣٦٦، ص ٣٦٧، ص ٣٦٨، ص ٣٦٩، ص ٣٧٠، ص ٣٧١، ص ٣٧٢، ص ٣٧٣، ص ٣٧٤، ص ٣٧٥، ص ٣٧٦، ص ٣٧٧، ص ٣٧٨، ص ٣٧٩، ص ٣٨٠، ص ٣٨١، ص ٣٨٢، ص ٣٨٣، ص ٣٨٤، ص ٣٨٥، ص ٣٨٦، ص ٣٨٧، ص ٣٨٨، ص ٣٨٩، ص ٣٩٠، ص ٣٩١، ص ٣٩٢، ص ٣٩٣، ص ٣٩٤، ص ٣٩٥، ص ٣٩٦، ص ٣٩٧، ص ٣٩٨، ص ٣٩٩، ص ٤٠٠، ص ٤٠١، ص ٤٠٢، ص ٤٠٣، ص ٤٠٤، ص ٤٠٥، ص ٤٠٦، ص ٤٠٧، ص ٤٠٨، ص ٤٠٩، ص ٤١٠، ص ٤١١، ص ٤١٢، ص ٤١٣، ص ٤١٤، ص ٤١٥، ص ٤١٦، ص ٤١٧، ص ٤١٨، ص ٤١٩، ص ٤٢٠، ص ٤٢١، ص ٤٢٢، ص ٤٢٣، ص ٤٢٤، ص ٤٢٥، ص ٤٢٦، ص ٤٢٧، ص ٤٢٨، ص ٤٢٩، ص ٤٣٠، ص ٤٣١، ص ٤٣٢، ص ٤٣٣، ص ٤٣٤، ص ٤٣٥، ص ٤٣٦، ص ٤٣٧، ص ٤٣٨، ص ٤٣٩، ص ٤٤٠، ص ٤٤١، ص ٤٤٢، ص ٤٤٣، ص ٤٤٤، ص ٤٤٥، ص ٤٤٦، ص ٤٤٧، ص ٤٤٨، ص ٤٤٩، ص ٤٥٠، ص ٤٥١، ص ٤٥٢، ص ٤٥٣، ص ٤٥٤، ص ٤٥٥، ص ٤٥٦، ص ٤٥٧، ص ٤٥٨، ص ٤٥٩، ص ٤٦٠، ص ٤٦١، ص ٤٦٢، ص ٤٦٣، ص ٤٦٤، ص ٤٦٥، ص ٤٦٦، ص ٤٦٧، ص ٤٦٨، ص ٤٦٩، ص ٤٧٠، ص ٤٧١، ص ٤٧٢، ص ٤٧٣، ص ٤٧٤، ص ٤٧٥، ص ٤٧٦، ص ٤٧٧، ص ٤٧٨، ص ٤٧٩، ص ٤٨٠، ص ٤٨١، ص ٤٨٢، ص ٤٨٣، ص ٤٨٤، ص ٤٨٥، ص ٤٨٦، ص ٤٨٧، ص ٤٨٨، ص ٤٨٩، ص ٤٩٠، ص ٤٩١، ص ٤٩٢، ص ٤٩٣، ص ٤٩٤، ص ٤٩٥، ص ٤٩٦، ص ٤٩٧، ص ٤٩٨، ص ٤٩٩، ص ٥٠٠، ص ٥٠١، ص ٥٠٢، ص ٥٠٣، ص ٥٠٤، ص ٥٠٥، ص ٥٠٦، ص ٥٠٧، ص ٥٠٨، ص ٥٠٩، ص ٥١٠، ص ٥١١، ص ٥١٢، ص ٥١٣، ص ٥١٤، ص ٥١٥، ص ٥١٦، ص ٥١٧، ص ٥١٨، ص ٥١٩، ص ٥٢٠، ص ٥٢١، ص ٥٢٢، ص ٥٢٣، ص ٥٢٤، ص ٥٢٥، ص ٥٢٦، ص ٥٢٧، ص ٥٢٨، ص ٥٢٩، ص ٥٣٠، ص ٥٣١، ص ٥٣٢، ص ٥٣٣، ص ٥٣٤، ص ٥٣٥، ص ٥٣٦، ص ٥٣٧، ص ٥٣٨، ص ٥٣٩، ص ٥٤٠، ص ٥٤١، ص ٥٤٢، ص ٥٤٣، ص ٥٤٤، ص ٥٤٥، ص ٥٤٦، ص ٥٤٧، ص ٥٤٨، ص ٥٤٩، ص ٥٥٠، ص ٥٥١، ص ٥٥٢، ص ٥٥٣، ص ٥٥٤، ص ٥٥٥، ص ٥٥٦، ص ٥٥٧، ص ٥٥٨، ص ٥٥٩، ص ٥٦٠، ص ٥٦١، ص ٥٦٢، ص ٥٦٣، ص ٥٦٤، ص ٥٦٥، ص ٥٦٦، ص ٥٦٧، ص ٥٦٨، ص ٥٦٩، ص ٥٧٠، ص ٥٧١، ص ٥٧٢، ص ٥٧٣، ص ٥٧٤، ص ٥٧٥، ص ٥٧٦، ص ٥٧٧، ص ٥٧٨، ص ٥٧٩، ص ٥٨٠، ص ٥٨١، ص ٥٨٢، ص ٥٨٣، ص ٥٨٤، ص ٥٨٥، ص ٥٨٦، ص ٥٨٧، ص ٥٨٨، ص ٥٨٩، ص ٥٩٠، ص ٥٩١، ص ٥٩٢، ص ٥٩٣، ص ٥٩٤، ص ٥٩٥، ص ٥٩٦، ص ٥٩٧، ص ٥٩٨، ص ٥٩٩، ص ٦٠٠، ص ٦٠١، ص ٦٠٢، ص ٦٠٣، ص ٦٠٤، ص ٦٠٥، ص ٦٠٦، ص ٦٠٧، ص ٦٠٨، ص ٦٠٩، ص ٦١٠، ص ٦١١، ص ٦١٢، ص ٦١٣، ص ٦١٤، ص ٦١٥، ص ٦١٦، ص ٦١٧، ص ٦١٨، ص ٦١٩، ص ٦٢٠، ص ٦٢١، ص ٦٢٢، ص ٦٢٣، ص ٦٢٤، ص ٦٢٥، ص ٦٢٦، ص ٦٢٧، ص ٦٢٨، ص ٦٢٩، ص ٦٣٠، ص ٦٣١، ص ٦٣٢، ص ٦٣٣، ص ٦٣٤، ص ٦٣٥، ص ٦٣٦، ص ٦٣٧، ص ٦٣٨، ص ٦٣٩، ص ٦٤٠، ص ٦٤١، ص ٦٤٢، ص ٦٤٣، ص ٦٤٤، ص ٦٤٥، ص ٦٤٦، ص ٦٤٧، ص ٦٤٨، ص ٦٤٩، ص ٦٥٠، ص ٦٥١، ص ٦٥٢، ص ٦٥٣، ص ٦٥٤، ص ٦٥٥، ص ٦٥٦، ص ٦٥٧، ص ٦٥٨، ص ٦٥٩، ص ٦٦٠، ص ٦٦١، ص ٦٦٢، ص ٦٦٣، ص ٦٦٤، ص ٦٦٥، ص ٦٦٦، ص ٦٦٧، ص ٦٦٨، ص ٦٦٩، ص ٦٧٠، ص ٦٧١، ص ٦٧٢، ص ٦٧٣، ص ٦٧٤، ص ٦٧٥، ص ٦٧٦، ص ٦٧٧، ص ٦٧٨، ص ٦٧٩، ص ٦٨٠، ص ٦٨١، ص ٦٨٢، ص ٦٨٣، ص ٦٨٤، ص ٦٨٥، ص ٦٨٦، ص ٦٨٧، ص ٦٨٨، ص ٦٨٩، ص ٦٩٠، ص ٦٩١، ص ٦٩٢، ص ٦٩٣، ص ٦٩٤، ص ٦٩٥، ص ٦٩٦، ص ٦٩٧، ص ٦٩٨، ص ٦٩٩، ص ٧٠٠، ص ٧٠١، ص ٧٠٢، ص ٧٠٣، ص ٧٠٤، ص ٧٠٥، ص ٧٠٦، ص ٧٠٧، ص ٧٠٨، ص ٧٠٩، ص ٧١٠، ص ٧١١، ص ٧١٢، ص ٧١٣، ص ٧١٤، ص ٧١٥، ص ٧١٦، ص ٧١٧، ص ٧١٨، ص ٧١٩، ص ٧٢٠، ص ٧٢١، ص ٧٢٢، ص ٧٢٣، ص ٧٢٤، ص ٧٢٥، ص ٧٢٦، ص ٧٢٧، ص ٧٢٨، ص ٧٢٩، ص ٧٣٠، ص ٧٣١، ص ٧٣٢، ص ٧٣٣، ص ٧٣٤، ص ٧٣٥، ص ٧٣٦، ص ٧٣٧، ص ٧٣٨، ص ٧٣٩، ص ٧٤٠، ص ٧٤١، ص ٧٤٢، ص ٧٤٣، ص ٧٤٤، ص ٧٤٥، ص ٧٤٦، ص ٧٤٧، ص ٧٤٨، ص ٧٤٩، ص ٧٥٠، ص ٧٥١، ص ٧٥٢، ص ٧٥٣، ص ٧٥٤، ص ٧٥٥، ص ٧٥٦، ص ٧٥٧، ص ٧٥٨، ص ٧٥٩، ص ٧٦٠، ص ٧٦١، ص ٧٦٢، ص ٧٦٣، ص ٧٦٤، ص ٧٦٥، ص ٧٦٦، ص ٧٦٧، ص ٧٦٨، ص ٧٦٩، ص ٧٧٠، ص ٧٧١، ص ٧٧٢، ص ٧٧٣، ص ٧٧٤، ص ٧٧٥، ص ٧٧٦، ص ٧٧٧، ص ٧٧٨، ص ٧٧٩، ص ٧٨٠، ص ٧٨١، ص ٧٨٢، ص ٧٨٣، ص ٧٨٤، ص ٧٨٥، ص ٧٨٦، ص ٧٨٧، ص ٧٨٨، ص ٧٨٩، ص ٧٩٠، ص ٧٩١، ص ٧٩٢، ص ٧٩٣، ص ٧٩٤، ص ٧٩٥، ص ٧٩٦، ص ٧٩٧، ص ٧٩٨، ص ٧٩٩، ص ٨٠٠، ص ٨٠١، ص ٨٠٢، ص ٨٠٣، ص ٨٠٤، ص ٨٠٥، ص ٨٠٦، ص ٨٠٧، ص ٨٠٨، ص ٨٠٩، ص ٨١٠، ص ٨١١، ص ٨١٢، ص ٨١٣، ص ٨١٤، ص ٨١٥، ص ٨١٦، ص ٨١٧، ص ٨١٨، ص ٨١٩، ص ٨٢٠، ص ٨٢١، ص ٨٢٢، ص ٨٢٣، ص ٨٢٤، ص ٨٢٥، ص ٨٢٦، ص ٨٢٧، ص ٨٢٨، ص ٨٢٩، ص ٨٣٠، ص ٨٣١، ص ٨٣٢، ص ٨٣٣، ص ٨٣٤، ص ٨٣٥، ص ٨٣٦، ص ٨٣٧، ص ٨٣٨، ص ٨٣٩، ص ٨٤٠، ص ٨٤١، ص ٨٤٢، ص ٨٤٣، ص ٨٤٤، ص ٨٤٥، ص ٨٤٦، ص ٨٤٧، ص ٨٤٨، ص ٨٤٩، ص ٨٥٠، ص ٨٥١، ص ٨٥٢، ص ٨٥٣، ص ٨٥٤، ص ٨٥٥، ص ٨٥٦، ص ٨٥٧، ص ٨٥٨، ص ٨٥٩، ص ٨٦٠، ص ٨٦١، ص ٨٦٢، ص ٨٦٣، ص ٨٦٤، ص ٨٦٥، ص ٨٦٦، ص ٨٦٧، ص ٨٦٨، ص ٨٦٩، ص ٨٧٠، ص ٨٧١، ص ٨٧٢، ص ٨٧٣، ص ٨٧٤، ص ٨٧٥، ص ٨٧٦، ص ٨٧٧، ص ٨٧٨، ص ٨٧٩، ص ٨٨٠، ص ٨٨١، ص ٨٨٢، ص ٨٨٣، ص ٨٨٤، ص ٨٨٥، ص ٨٨٦، ص ٨٨٧، ص ٨٨٨، ص ٨٨٩، ص ٨٩٠، ص ٨٩١، ص ٨٩٢، ص ٨٩٣، ص ٨٩٤، ص ٨٩٥، ص ٨٩٦، ص ٨٩٧، ص ٨٩٨، ص ٨٩٩، ص ٩٠٠، ص ٩٠١، ص ٩٠٢، ص ٩٠٣، ص ٩٠٤، ص ٩٠٥، ص ٩٠٦، ص ٩٠٧، ص ٩٠٨، ص ٩٠٩، ص ٩١٠، ص ٩١١، ص ٩١٢، ص ٩١٣، ص ٩١٤، ص ٩١٥، ص ٩١٦، ص ٩١٧، ص ٩١٨، ص ٩١٩، ص ٩٢٠، ص ٩٢١، ص ٩٢٢، ص ٩٢٣، ص ٩٢٤، ص ٩٢٥، ص ٩٢٦، ص ٩٢٧، ص ٩٢٨، ص ٩٢٩، ص ٩٣٠، ص ٩٣١، ص ٩٣٢، ص ٩٣٣، ص ٩٣٤، ص ٩٣٥، ص ٩٣٦، ص ٩٣٧، ص ٩٣٨، ص ٩٣٩، ص ٩٤٠، ص ٩٤١، ص ٩٤٢، ص ٩٤٣، ص ٩٤٤، ص ٩٤٥، ص ٩٤٦، ص ٩٤٧، ص ٩٤٨، ص ٩٤٩، ص ٩٥٠، ص ٩٥١، ص ٩٥٢، ص ٩٥٣، ص ٩٥٤، ص ٩٥٥، ص ٩٥٦، ص ٩٥٧، ص ٩٥٨، ص ٩٥٩، ص ٩٦٠، ص ٩٦١، ص ٩٦٢، ص ٩٦٣، ص ٩٦٤، ص ٩٦٥، ص ٩٦٦، ص ٩٦٧، ص ٩٦٨، ص ٩٦٩، ص ٩٧٠، ص ٩٧١، ص ٩٧٢، ص ٩٧٣، ص ٩٧٤، ص ٩٧٥، ص ٩٧٦، ص ٩٧٧، ص ٩٧٨، ص ٩٧٩، ص ٩٨٠، ص ٩٨١، ص ٩٨٢، ص ٩٨٣، ص ٩٨٤، ص ٩٨٥، ص ٩٨٦، ص ٩٨٧، ص ٩٨٨، ص ٩٨٩، ص ٩٩٠، ص ٩٩١، ص ٩٩٢، ص ٩٩٣، ص ٩٩٤، ص ٩٩٥، ص ٩٩٦، ص ٩٩٧، ص ٩٩٨، ص ٩٩٩، ص ١٠٠٠، ص ١٠٠١، ص ١٠٠٢، ص ١٠٠٣، ص ١٠٠٤، ص ١٠٠٥، ص ١٠٠٦، ص ١٠٠٧، ص ١٠٠٨، ص ١٠٠٩، ص ١٠١٠، ص ١٠١١، ص ١٠١٢، ص ١٠١٣، ص ١٠١٤، ص ١٠١٥، ص ١٠١٦، ص ١٠١٧، ص ١٠١٨، ص ١٠١٩، ص ١٠٢٠، ص ١٠٢١، ص ١٠٢٢، ص ١٠٢٣، ص ١٠٢٤، ص ١٠٢٥، ص ١٠٢٦، ص ١٠٢٧، ص ١٠٢٨، ص ١٠٢٩، ص ١٠٣٠، ص ١٠٣١، ص ١٠٣٢، ص ١٠٣٣، ص ١٠٣٤، ص ١٠٣٥، ص ١٠٣٦، ص ١٠٣٧، ص ١٠٣٨، ص ١٠٣٩، ص ١٠٤٠، ص ١٠٤١، ص ١٠٤٢، ص ١٠٤٣، ص ١٠٤٤، ص ١٠٤٥، ص ١٠٤٦، ص ١٠٤٧، ص ١٠٤٨، ص ١٠٤٩، ص ١٠٥٠، ص ١٠٥١، ص ١٠٥٢، ص ١٠٥٣، ص ١٠٥٤، ص ١٠٥٥، ص ١٠٥٦، ص ١٠٥٧، ص ١٠٥٨، ص ١٠٥٩، ص ١٠٦٠، ص ١٠٦١، ص ١٠٦٢، ص ١٠٦٣، ص ١٠٦٤، ص ١٠٦٥، ص ١٠٦٦، ص ١٠٦٧، ص ١٠٦٨، ص ١٠٦٩، ص ١٠٧٠، ص ١٠٧١، ص ١٠٧٢، ص ١٠٧٣، ص ١٠٧٤، ص ١٠٧٥، ص ١٠٧٦، ص ١٠٧٧، ص ١٠٧٨، ص ١٠٧٩، ص ١٠٨٠، ص ١٠٨١، ص ١٠٨٢، ص ١٠٨٣، ص ١٠٨٤، ص ١٠٨٥، ص ١٠٨٦، ص ١٠٨٧، ص ١٠٨٨، ص ١٠٨٩، ص ١٠٩٠، ص ١٠٩١، ص ١٠٩٢، ص ١٠٩٣، ص ١٠٩٤، ص ١٠٩٥، ص ١٠٩٦، ص ١٠٩٧، ص ١٠٩٨، ص ١٠٩٩، ص ١١٠٠، ص ١١٠١، ص ١١٠٢، ص ١١٠٣، ص ١١٠٤، ص ١١٠٥، ص ١١٠٦، ص ١١٠٧، ص ١١٠٨، ص ١١٠٩، ص ١١١٠، ص ١١١١، ص ١١١٢، ص ١١١٣، ص ١١١٤، ص ١١١٥، ص ١١١٦، ص ١١١٧، ص ١١١٨، ص ١١١٩، ص ١١٢

هذه الدراسة وضع اليد على مركّزات
فن الكتابة للأطفال عند زكريا تامر،
وتستند في ذلك إلى مجموعتي فلماذا سكت
التهرة (١٩٧٣) و ده قالت الوردة للسنة
(١٩٧٧) بقصصها الإحدى والسبعين. وقد لاحظنا، بعد
تحليل هذه القصص، أن هناك ثلاثة مركّزات، هي: القيم
والخيال والثنية العامة. ومن ثمّ أؤثر أن تكون هذه المركّزات
غرضاً رئيساً لسير فن الكتابة للأطفال عند هذا القاص.

القيم

درسنا القيم في قصص الأطفال السورية^(١)، واستخدمنا في
هذه الدراسة تسعة عشر نصّاً لزكريا تامر ضمن ثمانية وثلاثين
ومائة نص لفنّاصين سوريين آخرين. وقادسنا الدراسة ذات
المعايير السوسيوستيرية إلى الأمرين التاليين الخاصين بزكريا
تامر:



سمر روجي القيصّل
كاتب من سورية

الحيوانات المسرحية



١ - إهتمام زكريا تاسر بطرح القيم في قصصه المكتوبة للأطفال (٢٢ قيمة في ١٩ نصاً).

ب - إهتمامه بطريقة طرح القيم في القصص (لديه ١٤ قيمة ضمنية وثلاثي قيم صريحة).

وفي أثناء التأكد من صحة نتيجة الدراسة، أخذنا نسخة عشر نصاً من مجموعته الأولى (لذا سكت التبر)، لأن نصوص الدراسة أخذت من مجموعته الثانية وأقلت البوردة للسنوات. وقد خرجنا من عملية التأكد بالنتيجة التالية:

كان توزيع القيم مشابهاً تقريباً للتوزيع السابق مع تركيز شديد إلى جانب القيم المعرفية/ الثقافية والاجتماعية. وقد لاحظنا في الدراسة التركز الشديد إلى جانب القيم الاجتماعية، وضالة الإهتمام بالقيم المعرفية/ الثقافية، مع توزيع أحسن للقيم على المجموعات. ولكن الفارق الموجود بين الدراسة والتأكد سهل التعامل. فنصوص التأكد تعود إلى العامين ١٩٧٠ - ١٩٧١، وقد نشرت في كتاب العام ١٩٧٣، في حين أن نصوص الدراسة تعود إلى العام ١٩٧٧. وهذا الفارق الزمني رافقه تطور في معرفة حاجات الطفل وطرائق غرس القيم، وبالتالي رأينا في الدراسة استبعاد التركز إلى جانب القيم المعرفية/ الثقافية، في حين جرى تحسين طفيف على التوزيع الذي أشارت إليه نصوص التأكد. ولو أغفلنا هذا الفارق، المعلن بالتطور، خلال السنوات الماضية فنصوص الدراسة ونصوص التأكد، لوجدنا وعي بالقيم واحداً في الاثنين معاً. كما نجد القيم الضمنية تتفوق، بشكل ملحوظ، على القيم الصريحة، وهذا الأمر يصدقنا أهم ملاحظتين على القيم عند زكريا تاسر.

إن معرفتنا بأن القيم دوافع محررة لسلوك الطفل، وهي، في الوقت نفسه، عامل من عوامل بناء شخصيته، وبالتالي، فهي مكتسبة، وليست فطرية، تقودنا إلى اعتبار تفوق زكريا تاسر في طرحها جزءاً من فن الكتابة للأطفال لديه. ولترتيبنا العمل في النصوص، التي لم تدخل حيز الدراسة والتأكد من صحة نتائجها، لوصلنا إلى الرأي نفسه. ولا أرى مانعاً، هنا، من إظهار النتيجة التي وصلنا إليها من دراسة بقية نصوص زكريا تاسر، ومن مقارنتها بنصوص الدراسة والتأكد:

١ - تضم مجموعة لذاذا سكت التبر اثنتين وخمسين قصة. ظهر نتيجة دراسة القيم فيها ما يلي:

- عدد القيم الصريحة: ٢٥
- عدد القيم الضمنية: ٣١
- عدد القيم الإيجابية: ٥٥
- عدد القيم السلبية: ١

يشير الجدول إلى أن القيم الضمنية (٣١ قيمة) تتفوق على القيم الصريحة (٢٥ قيمة) إلا أن التفوق ليس كبيراً، كما هو واضح. ولولا الفتن إلى أن المجموعة هي الأولى للفراف، وإن المجموعة الثانية له وأقلت البوردة للسنوات. تلك التي دخلت الدراسة - قد أشارت إلى تفوق كبير، لذلك كيف تطورت طريقة طرح القيم عند زكريا تاسر. فهو، في الاعتبار الأخير، دائم التقليل من عدد القيم الصريحة، لإيمانه، في الغالب، بضعف الطريقة المباشرة في طرح القيم.

يشير الجدول أيضاً إلى أن القيم إيجابية كلها (٥٥ قيمة) ما عدا واحدة فقط أتت سلبية. وقد رأينا هذه النتيجة في الدراسة أيضاً، مما يشير إلى وعي القاص للقيم، منذ بداية عمله في حفل أرب الأطفال، ووعيه لأهميتها في سلوك الطفل.

٢ - يوضح الجدول التالي تمركز القيم إلى جانب كل مجموعة من مجموعات القيم، وقد ذكرنا مع الجدول السابق وورده في الدراسة، بقية استخلاص الحكم الأخير من التمركين معاً^٣.

ترتيب المجموعات وفقاً سكت التبر حسب ورودها	القيم الاجتماعية	القيم المعرفية الثقافية	القيم الشخصية
١	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٢	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٣	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٤	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٥	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٦	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٧	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٨	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
٩	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية
١٠	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية	قيم التكامل الشخصية

ويوضح الجدول استمرار الإهتمام بمجموعي القيم الاجتماعية وتكامل الشخصية. فقد بقيت هاتان المجموعتان على رأس الترتيب في قصص زكريا تاسر، وهما مجموعتان خطيرتان لما أثر كبير في عملية التلازم الداخلي للطفل، وعملية تلازمه مع المجتمع المحيط به. كما أشار الجدول إلى أن مجموعة القيم المعرفية الثقافية، التي احتلت المرتبة الثالثة في لذاذا سكت التبر، قد تراجعت إلى المرتبة الرابعة. وهذا يعني أن المؤلف قد التفت إلى أن هذه المجموعة تمنح يساً للدراسة الابتدائية كثيراً، وليست هناك حاجة إلى تكرار العمل في النصوص، التي يقرأها الطفل خارج التزامه المدرسي. والحديث نفسه يمكن أن ينطبق على تراجع مجموعة القيم القومية الوطنية، من المرتبة الخامسة إلى المرتبة السابعة.

زكريا تاسر في نصف قرن

صغير. يضاف إلى ذلك، أن الحيوانات موجودة في عالم الطفل، يراها في التلفاز والبيت والسيارة والشارع، ولها تعبير في الدرس التي يشتريها له أهلها. من هنا، تُعدّ الحيوانات شيئاً لصيقاً به، يجرب إليها، ويحقق من طريقها رغبته. إن الخيال، إنفاً، في عرف زكريا تامر، هو نفسه الخيال الإيجابي الذي تشير إليه دراسات علماء نفس الطفل والتربويين ولكنه، عند الأخيرين، وسيلة لدراسة عالم الطفل. وهو، عند زكريا تامر، وغيره من القصاصين، جزء من فن الكتابة للأطفال، أو هو مرغّب داخلي، يستعمله القاص لإيصال قصته إلى الأطفال^(١).

إن الحيوانات، في قصص زكريا تامر، تحمل خصائص الإنسان. وهي كذلك عند سائر القصاصين. غير أن قوانين الخيال، التي تحكم قصص الحيوانات، هي موضع التمييز في فن الكتابة للأطفال. وهذه تختلف اختلافاً واضحاً بين القصاصين الذين جالوا إلى الحيوان في قصصهم. وقد لاحظت الدراسة القوانين التالية عند زكريا تامر:

أ - القانون المكاني

يعبر زكريا تامر المكان، الذي يجري فيه حدث القصة، أهمية كبيرة. والمكان، الذي يستعمله، هو مزيج من الخيال والحياة اليومية، بحيث لا يفهم الطفل منه مكاناً يوجد في بيئة معينة، بل يستطيع القول إن هذا المكان موجود دائماً في كل بيئة. ليس للكاتب حقيقياً، وليس وهماً، إنه الإنسان معاً. فالسيف يتشاجر مع الورد، والحيار يرغب في أن يكون حترماً^(٢). ولكن الطفل القاري لا يستطيع معرفة المكان الذي نشجرت فيه الورد مع السيف، أو المكان الذي حاول فيه الحيار تحقيق رغبته في أن يصبح حترماً. إن المكان في هاتين القصتين، وفي غيرها، مكان حقيقي ووهي معاً، ولكن الطفل يعبه جيداً. يصفه، ويوافق عليه، لأنه يفهم ما يقوله ويعبر عنه.

ب - قانون الرغبات

إن رغبات الطفل هي أحلامه، التي تعبّر عن واقعته النفسية. وقد لاحظت الدراسة عبثاً قصص زكريا تامر بها. قصة «القط يطير»، التي تحدثت عن القط الذي حاول الصلح على العصفور، وبالتالي، حاول الطيران مثله، تلبية عند الطفل رغبته في الطيران والتحرر من الجاذبية، والطفة وما إلى ذلك. فهو يرغب في أن يطير في الفضاء، كالعصفور والطيور الأخرى، يرغب في أن يكون خفيفاً يحمل الهواء، وينقله من مكان إلى آخر، ولهذا، تكون القصة التي تستند إليها هذه الرغبة ملائمة له. وهو أيضاً يرغب في السباحة والغوص في أعالي البحر والتملح، ولهذا، تلبية قصة، من نوع «سكة صغيرة السن»، حاجة الطفل إلى معرفة عالم الأسماك

بلا حظ المرء أخيراً محافظة مجموعتي التيم الجسدية والعملية الاقتصادية على مرتبتها في المجموعتين.

واضح، بعد ذلك، أن زكريا تامر قد عدّل خلال السنوات بين ولداً سكنت النبرة و«قلقت الورد للسنونو» من خطّة التمرکز إلى جانب المجموعات، بحيث ركّز اهتمامه على عملية التلازم الداخلي والمخارجي للطفل، أكثر من تركيزه على الأمور الأخرى. ثم انتفت إلى عدم تكرار ما تقوم به المدرسة الابتدائية، وتلك صمة لم تلغز إليها قصص الأطفال السورية. ولم تعرها الاهتمام اللائق. وعلى وجه العموم، يستطيع المرء القول إن فن طرح القيم - وهو جزء من فن الكتابة - يعني تطوير القاص نفسه، عن طريق مزيد من الانتماء إلى عالم الطفل الرحي، كما فعل زكريا تامر هنا، وإن كان الطموح إلى مزيد من التطوير، ما زال موجوداً، وبخاصة ما يتعلق بتلك المجموعات التي لم تلق أي عناية، كمجموعة القيم التربوية مثلاً.

الخيال

لا بد أن بلغت اهتمام زكريا تامر بقصص الحيوانات نظر المرء، وبخاصة حين يكون سناناً من جمل الحيوان وسيلة إلى الرمز المحامل أفكار الكبار و«همومهم». غير أن دراسة القصة القصص، تشير إلى أن زكريا تامر قد أوضح هذه الجمل الخطب الدقيق، الفارق بين كون الحيوان وسيلة إلى الرمز وبين كونه وسيلة إلى التعبير عن واقع الطفل. والمعروف أن الخيال وسيلة هروب الطفل من نفسه في فترة يبحث خلالها عن ذاته، ويعاني فيها من النقص، ويتطلع إلى أن يكون إنساناً آخر. وهو، بالإضافة إلى ذلك، يبحث الخيالة في كل ما يلمسه من الحيوانات والأشجار والأحجار والطبيعة، كما أن الحد القصص بين الواقع والخيال غير واضح لديه^(٣). وهذا كله يشير إلى أن الخيال ليس هروباً بل هو الإدراك، بل هو هروب من واقع خارجي، واقع الكبار، إلى واقع نفسي، واقع الرغبات. من الواقع المحسوس إلى الواقع النفسي. والخيال، في العادة، هو لتمر عن عالم الرغبات، سواء أكان الأمر يتعلق بالصغار أم بالكبار: «وما كان خيالاً في فترة ما يمكن أن يصبح واقعاً في فترة أخرى»^(٤).

الواضح أن زكريا تامر قد وعى أن الطفل حين يعمل على إرضاء رغبته، اللاشعورية بخاصة، يبحث الحياة في كل ما يحيط به. وبالتالي، فهو يجد في قصص الحيوان اللجوء العاصم من واقع الكبار وظلمهم، ومن ثمة يحرمهم للاستمرار به بأنه

إرضاء الرغبات
اللاشعورية
للطفل



في الماء. وكذلك تلي قصة «الحصان» رغبة في الحوار مع الحيوانات. وقصة «القفذ» تلي رغبته في سماع حوار الحيوانات مع بعضها بعضاً. وقصة «الفار» رسالة تلي رغبته في استخدام الذكاء للتغلب على القوة الجسدية. وقصة «الطير» تأكل أيضاً تلي رغبته في مشاركة الحيوانات حياتها، وهكذا... إن قانون الرغبة لا حد له، ما دام عالم الطفل مفتوحاً. وما دام يقضي الحياة على موجودات يحيطه الخارجي، ويسقط عليها ذاته. إنه يميل إلى بساط الرياح، والتخفي بوساطة طائفة الإغضاء، وتغيير حجمه إلى حجم أكبر أو أصغر، ورؤية نفسه كثيراً إلى جانب أبطال القصص، وتحول الممكنة إلى سيرة أو حصان، والانتصار على الموت والمرض، وما إلى ذلك. وهذا كله يمكن أن يلاحظه المرء في موضوعات قصص زكريا تامر، التي يتداخل فيها الواقع والحلم تتداخلًا يزيل الفوارق بينهما.

ج - قانون الأصدا والمعاني

إن الانصراف إلى قصص الحيوانات، ضمن هذا القانون، يعني أن الطفل يحمّد في العمل الذي يقوم به الحيوان، وفي سلوكه، وفي تعامله مع الآخرين، وفي كيفية تحقيق رغبته، صدى لما يرغب فيه هو نفسه. هنا، يتداخل كثيراً أو قليلاً مع قانون الرغبات السابق، ولكنه يتفصل عنه في كون حدث القصة يلبي رغبة شعورية، هنا، في خبز يلبي لقانون الرغبات، هناك، رغبات لاشعورية. قصة «يوم شري اعطى معطاه» تلي رغبة الطفل في معرفة سبب الشر الذي يضر الطير على جسد القط. وقصة «الليل والجملة» تلي رغبته في معرفة الأثر من هذين الحيوانين الضخمين. وقصة «الغنية» تلي

رغبة الطفل في معرفة سبب سقوط الأمطار، وهكذا... إن قانون الأصدا والمعاني يعمل الحيوان، وكذلك أشياء الطبيعة والإنسان، ذا معنى، وبالتالي، يعمل الطفل يعرف ما يدور في محيطه معرفة أفضل وأمتن، أو إنّه، على أقل تقدير، يرى في الحيوان صفات وقدرات، لا يراها الكبار فيه، وقد يجارب من خلال قراءة القصة ما يشعر به من وحدته، وبخاصة حين يكون أبواه مشغولين أو بعيدين عنه.

لقد أوردنا، في أثناء حديثنا عن الخيال، عند زكريا تامر، قصصاً لا تقسم شخصيات من الحيوان، وذلك بغية القول إن الخيال، وهو سمة من سمات فن الكتابة للأطفال عند هذا القاص، لا ينصرف إلى استخدام الحيوان فحسب، بل يلتفت إلى الإنسان وأشياء الطبيعة، وإن كان الضفاد زكريا إلى الحيوان أكبر من التفاته إلى الشئيين الآخرين. وعلى أي حال، فالحقيقة البارزة هي أن الحيوان لم يبق رمزاً عند هذا القاص، كما هو الأمر عند كثيرين غيره، بل أصبح وسيلة لعرض الواقع النفسي للطفل، وبالتالي، تغذية العالم الروحي له. وليس هناك شك في أن مفهوم الأنتة داخل ضمن هذا الحديث، لأن إصفا الحياة على الحيوان والنبات، هو شيء يستند في الأساس، إلى ضعف ارتباط الطفل بالواقع، وإلى أن الحد الفاصل بينهما، مما زال عابثاً عليه. وإذا كان الحديث، هنا، ينصرف، في الغالب، إلى الحيوان، فلأن غالبية قصص زكريا تامر، تثير شخصيات الحيوانات اهتماماً كبيراً. وربما كان من المهم التنبيه إلى نقطة يعبرها زكريا أهمية كبيرة، ضمن قانون الأصدا والمعاني، هي تحليل أشكال الحيوانات وسلوكها وطبيعتها، وما يتعلق بعلاقتها بالآخرين، من الحيوان والإنسان

زكريا تامر
في
نصف قرن

صدر حديثاً

نجوم الظهر

يحيى جابر

الكتاب

نجوم
الظهر

استاذ



SHADE-SAWES
BOOKS

دار النشر

وأشياء الطبيعة وموجوداتها. قصة -وعندما يجوع القطه تشير إلى أن الطبع، عند القطه، قد غلب التعليح. فقد وعد وضانه بالآكل البلبال. ولكنه أهل وعده عندما جاع، وعاد يتسلق الأشجار ليصطاد البلبال. صحيح أن تعليح الحيوان داخل في حيز رغبة الطفل في معرفة الآخرين معرفة أفضل، ولكنه، على أي حال، مرتكز بارز من مرتكزات عمل الخيال عند زكريا نامر.

البينة العامة

تتمس بنية قصص الأطفال عند زكريا نامر بالقصر. ومن النادر أن نجد لديه قصة طويلة. فمجموعة وقالت الوردة للسنواته تضم تسعة عشر نصاً على النحو التالي:

أ - أقل من مائة كلمة: الطيور تاكل أيضاً (٨٩ كلمة) - القط بطير (٧٥ كلمة) - العشب الأخضر (٧١) - كيف فقد القط لونه الأبيض (٩٢).

ب - بين مائة ومائتين: الكسل (١٢٩) - أوامر الملك (١٧٢) - أقوى رجل (١٢١) - قالت الوردة للسنواته (١٠٤) - يوم اشترى القط معطفاً (١٧٣) - البت السمكة (١١٢) -

الحمار المحترم (١٢٧) - الطاووس الصبح (١٧٣).

ج - بين مائتين وثلاثمائة: الحمار والقط (٣١١) - القار رساماً (٢٧٩) - الديك يجيد عملاً (٢٧١) - امرأة للشوايب واليومه (٢٣١).

د - فوق ثلاثمائة: حصان الأجداد (٢٣٠) - ملك الحمقى (٤١٥) - ماذا قال النعلب وماذا قالت أنياه (٣٦٨).

الواضح أن متوسط طول القصة في هذه المجموعة بين ١٠٠ - ٣٠٠ كلمة. وهذا المتوسط موجود أيضاً في مجموعته الأولى ولماذا سكت النهر، مع ميل إلى القصص التي تقل كلماتها عن مائة كلمة. بمعنى أن البينة العامة لقصة الأطفال، عند هذا القاص، قصيرة. وإليك نموذجين مأخوذين من مجموعته الأولى:

الأول: قصة: «السيف والوردة»:

وتشاجر السيف مع الوردة، فقال لها: وأنا قوي لا يهزمني أشد العواصف ضراوة، أما أنت فضيحة هزيلة، وتهلكين سريعاً.

قالت الوردة: وأنت تظلمي، فأنا رائعة الجمال. قال السيف بلهجة ساخرة: «وما الفائدة من جمالك الرائع؟»

في تلك اللحظة، أقبل نحوهما رجل عجوز، فقالت الوردة

للسيف: «سنتحكم إلى العجوز».

فوافق السيف، وسأل العجوز: «ومن أكثر نفعاً للإنسان:

السيف أم الوردة؟»

فكر العجوز لحظات، ثم أجاب قائلاً: «والإنسان يحتاج إلى السيف والوردة معاً، فالسيف يحمي حياة الإنسان من الأخطار والوردة تفتح قلب الإنسان الفرح».

استهج السيف والوردة بما قاله العجوز، وكفسا عن الشجار.

الثاني: قصة: «دليل».

«دليل بنت صغيرة جميلة، صديقته الوحيدة دمية من الشمع ذات شعر أشقر وعينين زرقاوين. وكانت ليل تحب التحدث مع صديقته الدمية».

قالت ليل للدمية: «حدثيني عن الشمس».

قالت الدمية: «الشمس كره من ذهب لا يستطيع الأطفال الوصول إليها والمليب بها».

قالت ليل: «والليل؟ ماذا تعرفين عنه؟»

قالت الدمية: «والليل جواد أسود، وساعة تغرب الشمس يركض في الشوارع والحقول حتى تصبح البديكة في الصباح، وعندئذ يذهب إلى بيته ويستسلم للنوم العميق».

قالت ليل: «والبحر؟»

قالت الدمية: «البحر مدان زرقاء من ماء تحيا فيها الأسماك».

قالت ليل صاحبة: «والليل؟ من تكون؟»

قالت الدمية: «دليل قطه صغيرة تلعب الحليب بلسان ودي».

مرت الأعوام، وفقدت ليل البت الصغيرة صبية، لها صديقات كثيرات، لكنها ظلت تمح إلى التحدث مع صديقته القديسة. غير أن الدمية أثبت الكلام، لأنها لا تحب الحديث إلا مع البتات الصغيرات.

عدد كلمات النموذج الأول إحدى وتسعون كلمة، والثاني تسع وعشرون ومائة كلمة. وقد تم اختيارها نموذجين للقصة التي تقل كلماتها عن مائة، وتلك التي تكون بين مائة ومائتين كلمة. لو دقق المرء في هاتين القصتين القصيرتين، من حيث البينة العامة، لوجد أنها طويلة المدى، بمعنى أن القاص يكتب قصته وهو يمدّ عمله طرقات في القصة التي يقرأها الطفل، ويمدّ الطرف الثاني لوحات القصة. ولهذا السبب، يعطي القصة عند كتابتها مدى يسمح للفنان بالعمل، دون أن يجعلها سكنوية مساء، يجعل الفنان يجار في رسم ما يلامها من لوحات. فالقصة الأولى صالحة للوحة بتشاجر فيها السيف والوردة، وأخرى للسيف يتعرض للريح، وثالثة للوردة تتعرض للريح، ورابعة لرجل عجوز قادم إلى مكان السيف

(١) نظر نص الدراسة في كتاب مشكلات قصص الأطفال في سورة، إحياء الكتاب العربي، دمشق ١٩٨١.

(٢) استندنا تسعة عشر نصاً من مجموعة فلان سكت النهر لتعليم عملية التأكيد، وكانت المتعرض للفتنة لذلك، هي المتعرض السكت غير الأولى. وسكون الحقيق خندا من المجموعة كلها في حالة أروج ما قلنا به سابقاً بما تقوم به الآن.

(٣) أنظر: الطفل والخيال، د. سامية أحمد أحمد، مجلة الإسلام العربية، ص ١٦٥، المصد ٣، كبريت الأول ١٩٧٩، ص ٢٣.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) لا يعني هذا الكلام، بالطبع، وجود غبار بين الشريعتين والقصاصين، فالقصة متكاملة في الاحبار الأخير.

(٦) القصة الأولى عنوانها «السيف والوردة»، من مجموعة فلان سكت النهر، والثانية عنوانها «الحمار المحترم»، من مجموعة وقالت الوردة للسنواته.

زكريا تامر في تصف قرن

(٧) لفتي شخص الكبير
قصص الأطفال عند هذه
الفترة الثانية. أنظر: في
القصص، د. محمد يوسف
نجم، دار الثقافة، بيروت
١٩٦٦، ط ٥، ص ١٢.
(٨) أنظر: دليل المعلم
لتعليم اللغة العربية في الصف
الأساسي الابتدائي، ص ٦٥.
وزارة التربية السورية، ١٩٧٨.
١٩٧٩.
(٩) أنظر: كتاب القراءة
للسف الأول الابتدائي،
١٣٥٠/١، وزارة التربية
السورية، ١٩٧٩.

(١٠) ليست هناك حاجة
إلى القول إن اسم العلم «ليل»
معروف لدى الطفل. وربما
كانت كلمة «الليلة» مشكلة،
غير أن للمرء يشتبه أنها
معروفة، تبعاً لكون طفل
الصف الأول الابتدائي، يحفظ
شياً مدرسياً عنونه «الليل»
أنظر: كتاب القراءة ٢/٢
(١١) في الفن إن السور
التي يردد من الطفل: «ليل»
جواد السور، وساعة تتركب
الشمس يركب في الشوارع
البحر تدنو وزقاف من ماديها
فيها الأسماك.

القاص. ولهذا، لا نجد لها أثراً ذا وزن، والقصة، عنده،
ذات حدث بسيط، يتناول الحوار مع الشخصيات على
توضيحه للطفل، كما هو الأمر في نموذجي «السيف والوردة» و
«ليل».

أما سهولة اللغة، التي يستخدمها زكريا تامر، أو
صعوبتها، فلم أزال الحكم عليه مبكراً. فالقول إن ألفاظه
واضحة سهل، ولكن الزهان على السهولة، بالاستناد إلى
معجم الطفل اللغوي، أمر في غاية التعقيد والصعوبة، ما
دامت الدراسات المهددة لذلك لم تظهر بعد. وعلى أي حال،

فالقصتان، اللتان أوردنا نصوصهما، تشيران إلى ميل واضح إلى
استخدام الأساء، وبالدرجة الثانية الأفعال، ثم الحروف
والظروف. ففي قصة «السيف والوردة»، مثلاً، خمسة
وخمسون اسماً، وعشرون فعلاً، وثلاثا عشر حرفاً وأربعة
ظروف. أما قصة «ليل»، ففيها سبعة وسبعون اسماً، وسبعة
وعشرون فعلاً، وعشرون حرفاً، وخمسة ظروف. بمعنى أن
النسبة العامة لكلمات كل نص، تميل إلى الإكثار من الاسم،
والإغناء عليه اعتماداً كبيراً، بحيث تظهر الحاجة إلى السؤال
عن مدى فهم الطفل هذه الأساء، لأنها، في العادة، تحتاج
إلى شرح، على عكس الأفعال وروابط الجملة والظروف. ولو
نظرنا في قصة «ليل»، لوجدنا أن الألفاظ الواردة على
لسان الطفل، ونحن نحاول التأكد من ذلك، وجبنا أن كلتي
«صديقة» - «الشعر» وأردنا نحن كلمات الصف الثاني
الابتدائي^(٨) (عمر الطفل هنا: بين ٧-٨ سنوات)، وأن
كلمة «صغيرة» واردة ضمن كلمات الصف الأول الابتدائي^(٩).
بل إن فعل «قالت»، الوارد في القصة ثلثي مرات، مذكور في
الصف الأول الابتدائي. إذًا، فالمرء يستطيع القول إن الألفاظ،
الثلاثين المتكررة^(١٠) معروفة لدى الطفل. أما الأساء البقية،
وهي سبعة وأربعون اسماً، فهي تشبه الألفاظ المتكررة.

فكلمات «جميلة» - «كرة» - «ديك» - «صباح» - «السمكة» واردة في
الصف الأول، وكلمات «شعر» - «البحر» - «السلام» واردة في
الصف الثاني، وكذلك الظرف «معاً» واسم الاستغناء «من». وهذا
كله يقودنا إلى أن ألفاظ النص معروفة لدى الطفل
السوري في سن ٧-٨ على أقل تقدير، وبمعنى، أيضاً، أن
القصة صالحة له، من حيث بنيتها اللغوية. وإذا كان هناك ما
يشكل عليه، فهو فعلاً وتلق «أبت»، ليس غير. صحيح أن
هذا الكلام قد سر لغة قصة واحدة، وأنه غير صالح لتعليم
الحكم على ألفاظ قصص الأطفال عند زكريا تامر، ولكنه يدفع
المرء إلى الإطمئنان، ويقتطع نظره أكثر إلى ضرورة معرفة
معجم الطفل، اللغوي، قبل ممارسة نقد لغة قصص
الأطفال.

والوردة، وخامسة للعجز وهو يفكر. وكذلك القصة الثانية،
فهي تتضمن إمكانية للوحة تفسر ليل الجميلة الصغيرة وديمها
الشعبية ذات الشعر الأشقر والعينين الزرقاوين، وأخرى
للديمية والشمس، وثالثة للديمية والليل، ورابعة للديمية
والبحر، وخامسة لليل وهي تثرل الحليب، وسادسة لليل
وقد أصبحت كبيرة. وهكذا يستطيع المرء ملاحظة المدى الذي
تتضمنه قصص الأطفال عند زكريا تامر، مما يجعل قصصه
صالحة لإدخال المرغبات الخارجية الخاصة بالطباعة والوحات،
وهذا الأمر يجعل القصة طويلة، من ناحية، وقريبة من الطفل
لوجود المرغبات الخارجية فيها، من ناحية ثانية.

يضاف إلى البنية القصصية تأكيد الحوار، واستبعاد البرد
استبعاداً كبيراً، حتى يبدو مجرد فواصل صغيرة. ويمكن القول
أن قصص الأطفال عند هذا القاص حوارية، في الغالب
الأمم. وقصص «السيف والوردة» و«ليل» نموذجان واضعان
على الأسلوب الحوار. فالطفل يرغب في حوار الحيوانات مع
بعضها، كما يرغب في الحوار معها. والحوار في القصة يجعل
شخصية كل حيوان واضحة. إضافة إلى أنه يجعلها تنمو في
القصة نمواً غير مباشر. فإذا أضفنا إلى الحوار عناية القاص
بإيراد أكثر من شخصية واحدة في كل قصة، أدركنا أنه لا
يهدف إلى جعل الطفل يطلع، عن طريق الحوار، على حياة
شخصيته بذاتها، وتفاصيلها، بل يهيم أن يعرفها أمامه
حية، تتحرك في حياتها الخاصة التي يلد للطفل، في العادة،
أن يلاحظها ويتخبرها بنفسه^(١١).

إن الحوار وسيلة زكريا تامر. إلى رسم شخصيته، إضافة
إلى كونه مصدر متعة ذاتية للطفل، تبعاً لقصره ووضوحه
وحسينه، كما هو واضح في النموذجين المذكورين. ويمكن
القول إن الحوار، عند هذا القاص، يتسم بالسات التالية:
أ - إنه حوار وظيفي يرسم الشخصية ويساهم في نموها
ووضوحها.

ب - إنه قصير ذو كلمات قليلة مفهومة.

ج - إنه يعطي القصة مدى أوسع، يستطيع الفنان
استخدامه.

د - إنه عضوي داخل في صلب الحديث البسيط.

إن المشاركة الوجدانية هي الدافع، في ظن المرء، إلى اعتبار
السيادة الفنية للحوار والشخصيات معاً. وفي الظن، أيضاً،
أن النقطة المتبادلة، قد غابت عن كثير من درسوا قصص
الكبار عند زكريا تامر. فهو، هناك، لا يبغي المشاركة
الوجدانية، بل المشاركة اللغوية، التي يجهد في جعلها مصدر
للمتعة. ولا مجال، هنا، لتوضيح ذلك، إلا أن المهم هو القول
إن الفكرة، لا تتضمن سيادة ما في قصص الأطفال، عند هذا



رياض عصمت

كاتب من سورية

الحلم إلى كابوس

في تاريخها. زكريا تامر مدرسة بهاها، لكنها مدرسة بلا أساتذة ولا تلاميذ. بالأحرى، نجده يتقزز من الأكاديميين المدعين والادباء الانتهازيين، كما نجده يحقر مقلديه ويرفض أن يسلم شعلته لأحد. زكريا تامر، إذاً تسيح وحده، لا في القصة السورية فحسب، وإنما في القصة العربية عامة. إنه في مدرسته المميز والناظر والمدرس والتلميذ، وهو لا يتورع عن نسخها من أساساتها كي يتي على المزاج مدرسة جديدة فوق أنقاضها.

قبل الكثير عن قصة زكريا تامر، منذ أن بدأ الكتابة في مطلع الستينات. كانت مجموعته الأولى «صهيل الجيوش الأبيض» مختلفة عن السائد والمألوف في مدرستي القصص الرسميتين في سورية بوجه عام: الواقعية الوصفية والتقليدية (عند الأدباء البعثيين والأحرار)، والواقعية الاشتراكية (عند الأدباء الشيوعيين). ولم يقلع جماعة رابطة الأدباء أو جماعات المستقلين في ضم زكريا تامر أديباً إن لم يكن سياسياً إلى أحد منهم. ويغض النظر عن موقفه الفكري، كان الرجل عصياً على التصنيف. بدأ زكريا تامر ناضجاً، ولم يتدرج. بل إنني ما زلت أحب شيئاً في مجموعتي الأولى والثانية، وفي مجموعة البذرة لديه «دمشق الحرائق»، أكثر من «النمور في اليوم العاشر» و«نداء نوح». في «صهيل...» و«ربيع في الرمادة» وحتى نسبي في «الرعدة»، وبالتأكيد في «دمشق الحرائق»، نجد واقعية من نوع جديد وفريد، إنها واقعية حلمية، واقعية تعبيرية. وبالفعل، لم يمثل كاتب سوري المدرسة التعبيرية في الأدب أكثر من زكريا تامر. كان منذ بداياته مختلفاً بوضوح عن عبد السلام العجيلي وحميم الشريف وسعيد حوراني وألفه الأدبي وحنا مينه. وظل مختلفاً، بقدر أقل، عن وليد إخلاصي وعادل أبو شبيب، اللذين طرقا باب التجريب التعبيرية في القصص. ولم يتمكن كتاب مثل فاضل السباعي وباسين رفاعية، وبالأخص حيدر حيدر، في مرحلة متقدمة من زعزعة مكانة زكريا تامر القصصية بوصفه والداً من جهة، وحرقياً بارعاً من جهة أخرى. صحيح أن لغة حيدر شاعرية جداً، وصل مستوى عالٍ من الإيجاز، ولكن بساطة لغة تامر،

شك أنه من المتع إعادة قراءة أدب زكريا تامر القصصي، مع مجموعته السادسة الجديدة «نداء نوح»، في الطبعة الكاملة لأعماله، وبأغلفة أنيقة للفنان

التشكيلي السوري الراحل محمود حاد. الرحلة بين «صهيل الجيوش الأبيض» (طبعها الأولى العام ١٩٦٠) و«نداء نوح» (١٩٩٤) رحلة خصبة حقاً. لن أقول: إنها تمثل تطور القصة في سورية، بل تمثل تطور رائد مهم من روادها، وعلامة بارزة

لا

التي تقرب من أدب الأطفال، رائعة في اقتصادها، بحيث لا يمكن للقارئ - هدف كلمة واحدة من النص دون أن يتخلل ويتفحص - إنها اللغة التامرية، التي يمكن للقارئ المتحسس تمييزها، وربما تقليدها على سبيل اللعب، ولكن ليس على سبيل الجد، لأن زكريا تامر هو زكريا تامر، وأطفال المدرسة التامرية يصعب أن يكونوا نحيباً، بل هم أطفال أشقياء وغير شرعيين. ربما كان هذا بالذات نقطة ضعف وحيلة في مستقبل القصة التامرية، إذ يصعب الآن رصد أصوات من الكتاب السوريين الشباب تنهيه بتماس. إلا أنه لولا جهود تامر، ومعاركه وقضائه التجريبية الإبداعية، لما أتيح المجال لكثير من الاختراقات الجريئة في السبعينات والثلاثينات.

ما هو التطور في قصة زكريا تامر بين ذروته «دمشق الحراق» و«نداء نوح»؟ إنها رحلة من شواطئ التعبير إلى محافل السورالية. في تعدد القصة لديه، بالضرورة، قصة. إنه يكتب نصاً ما، لا هو بالقصة، ولا هو بالخطورة، ولا هو بالخطر السرحي، بل هو كل ذلك معاً، متجرباً عوحيته في الإغواء البصري أحياناً، ومتخاطلة اللحن أحياناً أخرى. بعض قصصه الجديدة تبدو كالكتكات، ولكن نكتة لا تفضح، بل تمت مرازة. ووعوداً من الرمز المستند إلى واقع في مجموعاته القديمة، نجد أنه ينحو نحو استخدام الجسد البدني في «التمرد...» وفي «نداء نوح». إن المعادل واضح، والمجاء السياسي جلي، بحيث إن القصة كثيراً ما تلرب من المثالة أو الخطورة.

من ناحية ثانية، نجد الحلم في قصص زكريا تامر الأولى قد خسر المعركة مع الكابوس. منذ «الرعد» أنشأ أطفالها في عتقي بعضها، وشرعاً بفتاتلان. مرة يفوز الحلم بجولة، ومرة يفوز الكابوس. ولا أقول إن الكابوس فاز بالضرورة القاضية في «نداء نوح»، إذ إن الحلم المتفائل يفتح بعض القصص على حين غرة. ولدهشتنا الشديدة من كتاب «الرعد»، فإنه ينهي بعض كوابيسه بأمل غني خلال سطور وجيزة. بل إن عناوين تلك القصص تشي بقدر من التفاؤل لم تعهده إلا نادراً في أدب زكريا تامر، مثل «اليوم الأخير للوسواس الحساس»، «إعدام الموت» وغيرها. في المقابل، نجده يحمل على التشاؤم المطلق والنزعة العدمية، وروحاً من السخرية اللاذعة، ومن الهجاء المفرط في قسوته. لم يعد العالم الواقعي (السياسي تحديداً) عتيماً فقط، وإنما كابوساً أكثر من أي وقت مضى. ولم يعد المخبرون والعسس مصدر ذعر، بل قمة البنية السياسية القمعية التي توظفهم فيها. البرياني وجدنا ليست ذات شأن، وإنما الآلة الكبيرة المخفية التي تحتويها. وكما كان زكريا تامر يلجأ إلى

السرثا، فيستحضر بعض شخصياته الشهيرة إلى العصر الحاضر - كما فعل عماد المافوق في مسرحيته «الفرج»، وكما فعل عماد عدوان في مسرحه «كيف تركت السيف» - فإنه يعيد التكتيك نفسه في «نداء نوح» لأغراض السخرية والهجاء والفتاتازيا، فيأتي ببساس بن فرناس وجحا وسليمان الحلبي والشتري والمثنى وعنترة... إلخ. ولكن هذه اللعبة التكتيكية أضحت مفرقة كثيراً، بحيث قدت تأثيرها، وأصبحت نتاجها على القارئ ذهنية عضة، مثل شبكة كلمات متضاربة سهلة الحل.

وكما أفرد زكريا تامر لشخصيات التاريخ والتراث جملاً، نجده يكرس بعض قصصه تحية لذن معينة عشقتها مثل دمشق وبيروت. وهو يفعل ذلك - كما كان دائماً - بأسطورة واقع يعرفه عبر صورة فنية مجازية. هذا ما يجعل زكريا تامر أكثر قرباً من الرسامين والموسيقين والشعراء، منه إلى كتاب الأدب النثري، رغم أنه يستخدم الكلمات غير الموزونة، ولا يلون أو يكتب توطئة. لقد جعله الأيام والسنين في المنفى المختار (لندن) أكثر جرأة، وفي الوقت نفسه أكثر سورالية. بل إن قصص «نداء نوح» تبدو أحياناً كثيرة إلى التجريد، ليس بفهم الرسم، ولكن بفهم نمذجة عناصر الواقع المعيش وعدم تصوير أي تصور لها. فهناك الملك الطاغية، وهناك نموذج الوزير الانتهازي الضعيف، وهناك نموذج الجلال، وهناك نموذج الماوطن، وهناك نموذج الأدب الانتهازي. تلك النماذج أصبحت تجسّد على رقعة شطرنج زكريا تامر بحسب حساب مدرّوس، ويتعابير محددة من اللغة التامرية. لم يعد الحلم حراً، بحيث يمتلك أبعاداً رمزية غامضة، وبجملًا لتفسيرات متعددة تتراوح بين الوجودية والفرويدية، بل أصبح له بعد واحد وتفسير واحد، يحركه حدث حقيقي معين ويقف وراء إلهامه، كما وراء هدفه أيضاً. لم يكن التلقيني جزءاً مهماً من إبداع زكريا تامر في الماضي. لكنه الآن يدرس بعناية غالباً، ويصنعه عظمة دائماً، ما يود قوله أو الإغواء به للقارئ.

يصور المجموعة الكاملة لأعمال زكريا تامر في ستة أجزاء، نختزل مرحلة هامة من تطور فن القصة القصيرة العربية الحديثة. إن تامر يثبت أنه ما زال في كهولته شاباً، وأنه في غربته ما زال قادراً على التواصل مع قارئة العربي. وسواء أحب هذا القارئ قصص تامر القديمة أم الجديدة، فإنه سيظل أسير هذا العالم السحري من الجرأة والظرفة والشاعرية والمجاز والفتاتازيا السورالية والتجريد. إن زكريا تامر ما زال في زمن التسعينات طليعاً، وليس هذا غريباً على هذا المبدع السوري الذي يستحق بجسده أن يلقب ببساس «ورائد الحداثة».

زكريا تامر
في
نصف قرن